

Gegen(-) Abwesenheiten

Memoria-Generationen und
mediale Verfahrensweisen kontra
erzwungenes Verschwinden

[Argentinien 1976-1996-2006]

DISSERTATION

Zur Erlangung des akademischen Grades

doctor philosophiae

(Dr. phil.)

eingereicht an
der Philosophischen Fakultät II
der Humboldt-Universität zu Berlin

von
M. A. Rike Bolte

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin:

Prof. Dr. Jan-Hendrik Olbertz

Dekanin der Philosophischen Fakultät II:

Prof. Dr. Helga Schwalm

Gutachter/innen:

1. Prof. Dr. Dieter Ingenschay
2. Prof. Dr. Susanne Klengel

Datum der Promotion: 11.07.2011

Gegen(-)Abwesenheiten



**Memoria-Generationen und
mediale Verfahrensweisen kontra
erzwungenes Verschwinden**

[Argentinien 1976-1996-2006]

Abstract

Während der letzten argentinischen Diktatur (1976-1983) wurden zehntausende Menschen in geheimen Lagern festgehalten, gefoltert und ermordet – dann 'verschwanden' sie. Die meisten Fälle sind nur schwer rekonstruierbar, viele Täter kamen ungestraft davon. Für diese staatsterroristische Praxis wurde die Bezeichnung erzwungenes Verschwinden eingeführt (spanisch *desaparición forzada*).

Die Untersuchung beschäftigt sich mit medialen und ästhetischen Verfahrensweisen, die in Argentinien in der Auseinandersetzung mit der *desaparición forzada* entwickelt wurden. Im Vordergrund steht die These, dass die gewaltsame Depräsentation der Opfer zu einem gesellschaftlichen 'Wahrnehmungsmord' ("percepticidio") geführt hat. Die medialen Strategien und ästhetischen Produktionen, die die Untersuchung analysiert, markieren den gegenwärtigen Stand einer transgenerationalen kulturellen Bearbeitung dieser wahrnehmungsrelevanten sozialen und politischen Erfahrung. Es handelt sich um Produktionen im Bereich Narrativik, Lyrik, Fotografie, Film und Theater, die im Kontext der Memoria-Hochkonjunktur nach 1989 und der digitalen Globalisierung stehen. Félix Bruzzone, Mariana Enríquez und Martín Gambarotta, Virginia Giannoni und Lucila Quieto sowie Albertina Carri und Lola Arias haben Kontra(re)präsentationen zum gewaltsamen Verschwinden entworfen, die materiell, meta-medial und kontraintformativ verfahren. Nach diskursanalytischen, repräsentations- und medientheoretischen Einführungen sowie einer Reihe terminologischer Definitionen arbeitet die Untersuchung an diesen Produktionen einer postdiktatorischen Generation, die als "Camada Cadáver" bezeichnet wird, heraus, dass ein 'Phänomen' wie das erzwungene Verschwinden – das in vielfache Referenzlosigkeit führt – ästhetische Strategien motiviert hat, die als beispielhaft emergent und experimentell einzustufen sind, weil sie neue Erkenntnisse für die noch unabgeschlossene Erforschung eines der vielen Terrorregimes des 20. Jahrhundert liefern.



Abbildungssynopse: Die Fotografien tauchen alle mit genaueren Beschreibungen in der Untersuchung auf und sind im Abbildungsverzeichnis aufgeführt.

Abstract

During the Argentinean dictatorship (1976-1983), tens of thousands of people were kept in secret camps, were tortured, murdered, and 'disappeared'. Most cases are difficult to reconstruct. Many of the offenders have remained unpunished. The term "forced disappearance" (Spanish *desaparición forzada*) was introduced for this act of state terrorism.

This study addresses medial and esthetic processes that were developed in light of the debate on *desaparición forzada* in Argentina. At the heart of the study is the hypothesis that the violent 'depresentation' of the victims has led to 'cognitive murder' ("percepticidio"). The media strategy and esthetic productions analyzed in the study represent the current state of the art of the trans-generational cultural work on cognition relevant social and political experiences. The productions in the field of the study of narration, poetry, photography, film, and theater have emerged in context of the post 1989 memory-boom and digital globalization. Félix Bruzzone, Mariana Enríquez und Martín Gambarotta, Virginia Giannoni, and Lucila Quieto as well as Albertina Carri and Lola Arias have conceptualized counter(re)presentations to violent disappearance which proceed materially, meta-medially, and counter-informatively. Following introductions on discourse analysis, representation theory, and media theory as well as a number of terminology definitions, the study analyzes the above mentioned productions created by a post dictatorship generation, which are being referred to as the "Camada Cadáver", and shows that the 'phenomenon' of forced disappearance, which leads to a repeated lack of reference, has motivated esthetic strategies that are to be classified as exemplarily emergent and experimental, because they have produced new insights for the unfinished research on one of the many terror regimes of the twentieth century.

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG: Virtuelle, mediale, materielle Mnemosyne – Memoria und Müll?	15
"Memoria de los residuos"	15
Über den Ausgangspunkt und den Verlauf dieser Arbeit: <i>Memory sticks!</i>	25
Gegenstand und Zielsetzung der Untersuchung: Historische, terminologische, empirische Aspekte	28
Fragestellung	34
Ausgangsthesen	35
Methodische Ansätze, Aufbau der Untersuchung und Korpus	36
Titel und Hauptbegriffe der Untersuchung	42
Forschungsbeitrag der Untersuchung	46
Zusammengefasst: Überspeicherung, Gedächtnisflucht	49
1 Zur Erscheinung des Verschwindens: "Nichts verschwindet je"	51
1.1 Vom Verlassen des Bereichs der Wahrnehmung: "Bildrauschen"	51
1.2 Varianten des Verschwindens: Verunsichtbarung, Trauma, Tod, Vergessen – Wahrnehmung eilt!	54
1.2.1 Verunsichtbarung – <i>Invisible Man</i> : "Spielarten der Absenz"	56
1.2.2 Trauma: Gedächtnis- und Bildstörung oder "symptom of history"?	60
1.2.3 Tod – Präsenz vor dem Verschwinden	65
1.2.4 Vergessen: Spurenverlust	70
1.3 Ein anderes, fremdes Verschwinden: Die <i>desaparición forzada</i> in Argentinien	74
1.3.1 Nach dem Putsch vom 24. März 1976: "Friedhofsruhe"	75
1.3.2 <i>Desaparición forzada</i> : Kein "argentinisches Privileg", aber ein "semantisches Delirium" <i>made in Argentina</i>	77

1.3.3	Biomacht in Argentinien: Von den Worten zu den "Katastrophen-Körpern"	80
1.3.4	"Percepticidio" und "Plan de exterminio"	83
1.3.5	Weitere semantische Verkehungen: Die "chupaderos"	88
2	Verfahrensweisen gegen das Verschwinden: Von der Deprä- sentation zur Repräsentation zur Kontra(re)präsentation	93
2.1	Abbildungskritik.....	93
2.1.1	Repräsentation (Präsentation, Präsenz): Bilder finden oder Bilder stören?	94
2.1.2	Depräsentation: Postmaterielle Kulturen oder Dispositive des Verschwindens	97
2.1.3	Von der Telepräsenz zur Kontra(re)präsentation und Kontrainformation.....	99
2.1.4	Mediale Ausnahmezustände: Gegenkörper kontra(re)präsentieren das Verschwinden	101
2.2	Das erzwungene Verschwinden: Die offizielle Konstruktion der <i>desaparición</i> und der <i>desaparecidos</i> in Argentinien.....	105
2.2.1	Die Verunheimlichungen des erzwungenen Verschwindens: "Como zombies..."	106
2.2.2	Unheimlich ideologischer Status: Von den Teufeln im Vorwort von <i>Nunca Más</i>	108
2.2.3	Exkurs zu einem unheimlich-phantastischen Status: Der Doppelgänger.....	110
2.2.4	Ver/Bannung: Der Zombie in den Aussagen Adolfo Scilingos.....	113
2.3	Zivilgesellschaftliche Kontrainformationen und Kontra(re)präsentationen gegen die <i>desaparición forzada</i>	119
2.3.1	Ein Lob auf den mütterlichen Wahnsinn: Die <i>Madres de Plaza de Mayo</i>	120
2.3.2	¡Presente! Stellvertretungen des Verschwindens: Der "Siluetazo"	124
2.3.3	Ein Meilenstein: Die juristische Definition des erzwungenen Verschwindens.....	126
2.3.4	Der Kontext: Das globale Memoria- <i>Mapping</i> seit 1989	127
2.3.5	Erinnerungsräume: Das ehemalige ESMA-Gebäude und der <i>Parque de la Memoria</i>	130
2.3.6	"Mixed memory" im Internet: Das <i>Proyecto Desaparecidos</i>	135

3	Memoria-Generation I (1976-1996): Ästhetische Verfahrensweisen gegen die <i>desaparición forzada</i>	140
3.1	Kontra(re)präsentative Ästhetiken reagieren auf offizielle Phantasmen	140
3.2	Trotz "genocidio cultural": Die argentinische Kulturproduktion seit 1976	142
3.3	Rückblick I: Literarische Verfahren gegen die <i>desaparición forzada</i>	143
3.3.1	Narrative zu Exil-Debatte und Utopieverlust	145
3.3.2	Tod und Text/Überleben und Metapher	149
3.3.3	Land in Sicht: Gründungs-Fiktionen und Todes-Na(rra)tionen	152
3.3.3.1	Intertextuelle Manöver gegen die diegetische Macht der Nation (Ricardo Piglia, <i>Respiración artificial</i> , 1980)	155
3.3.3.2	Das Schlafzimmer der Nation (Luisa Valenzuela, <i>Realidad nacional desde la cama</i> , 1990)	159
3.3.4	In Kürze verschwinden (Julio Cortázar, "Segunda vez", 1976)	161
3.4	Lyrik: "A media voz"	167
3.4.1	"Los muertos debajo de las palabras"	169
3.4.2	"Presencia - ausencia" (Juan Gelman, "Nota I"/"Nota II", 1979/1980)	171
3.4.3	"Insistente presencia" (Néstor Perlongher, "Cadáveres", 1987)	178
3.4.4	Ausblick "Memorias de Papel"	184
3.5	Rückblick II: Visuelle Verfahren gegen die <i>desaparición forzada</i>	190
3.5.1	Bildnotwendigkeiten: "Armando perspectivas"	190
3.5.1.1	"Agujeros de la memoria": Auf der Suche nach dem adäquaten Lückenmaß	192
3.5.1.2	"¿Dónde están?" – Städtebilder des Verschwindens	194
3.5.1.3	Die Konterfeie der Verschwundenen in den "recordatorios" von <i>Página/12</i>	197
3.5.1.4	Spiegelbilder der Verschwundenen (die Ausstellung "I/dentidad")	203
3.5.1.5	Ausblick: Hierarchien des Sehens – Reservoirs und visuelle Metamedien	207

3.5.2	Organisierte Bilderfluchten im Film – Die <i>desaparición forzada</i> und das Kino	209
3.5.2.1	Verbrechen als visueller Gegenstand	211
3.5.2.2	Vom routinierten Schock zum kriegesischen Sehen: Kino, Krieg und Verschwinden	212
3.5.2.3	Das <i>Tercer Cine</i> als Wegbereiter eines kontrainformativen Kinos	213
3.5.2.4	Das Verschwinden im Kino der 1970er und 1980er Jahre	217
3.5.2.5	Die Wahnsinns-Filme ab 1986: Andersheit, Ausgrenzung und Verschwinden	221
3.5.2.5.1	Wahrnehmungsverschiebungen in <i>Hombre mirando al sudeste</i> (Eliseo Subiela, 1986)	222
3.5.2.5.2	<i>Flashbacks</i> und Simulakren in <i>Sur</i> (Fernando Solanas, 1988)	223
3.5.2.6	Zurück zur Normalität? "Últimas imágenes" und Kinokrise	227
3.5.2.7	Ausblick: Neue Filmnotwendigkeiten	229
3.6	Rückblick III: Performative Verfahren gegen die <i>desaparición forzada</i>: "Poner el cuerpo"	230
3.6.1	Theaterkultur zwischen "affirmativer Kraft des Faktischen", Alterität und "Vermittlung des Unvermittelbaren"	231
3.6.2	Der Körper als Medium zwischen Anwesenheit und Abwesenheit	234
3.6.3	Die offenen Bühnen in Argentinien: Repression, Widerstand und Wiederkehr ...	236
3.6.4	"Para que lo horrendo circule": Eduardo Pavlovsky	238
3.6.5	"¡Cadáveres! ¡Cadáveres! ¡Piso muertos!" (Griselda Gambaro, "Antígona Furiosa, 1986)	242
3.6.6	Ausblick: Performative Körper- und <i>Gender</i> -Prozesse	248
3.7	Gesamtausblick: Gegen-(Dar-)Stellungen der <i>desaparición forzada</i> in Wort und Bild und auf der Bühne	250
4	Memoria-Generation II (1996-2006 und danach): Neue mnem(on)ische Verfahrensweisen gegen die <i>desaparición forzada</i>	258
4.1	Von der Memoria-Militanz bei H.I.J.O.S. zum postdiktatorischen Memoria-Recycling: <i>Second Hand</i> -Materie?	258

4.2	Von der Generation zum Wurf: "La lucha que nos parió"	263
4.3	Gegenbezeichnungen: Die "Camada Cadáver" und andere Mythen	267
4.4	Gibt es ein Danach? – Ein Katalog der neuen Verfahrensweisen	270
4.5	Der filiale Zweifel: "¿Necesitamos los intelectuales?"	273
4.6	"Soy hija de desaparecidos, ¿qué hago con eso?"	276
4.7	Standfest bleiben: "en nuestra historia los desaparecidos no pueden pasar desapercibidos"	280
4.8	Prospekt: "una especie de vacío"	281
5	Gegen(-)Abwesenheiten - Neue ästhetische Verfahren der "Camada Cadáver" (1996-2006 und danach).....	284
5.1	Literarische Verfahren	285
5.1.1	Vom paternalen Diktatorenroman zur seriellen Struktur des Verschwindens.....	285
5.1.2	Die neue Prosa der 1990er Jahre: Signaturen des Ausschlusses.....	287
5.1.3	Neuere Schreibweisen gegen das Verschwinden	293
5.1.4	Die <i>Nueva Narrativa Argentina</i> : Das Neue als Kategorie, der Körper als Medium	295
5.1.4.1	Mimikry des Verschwindens: "Mi mano puso esa cifra..."	297
5.1.4.2	Transvestierte Memoria in <i>Los Topos</i> (Félix Bruzzone, 2009).....	299
5.1.4.3	Kriminalistische Kurzprosa und Doku-Fiktion.....	322
5.1.4.4	"Cuando hablabamos con los muertos" (Mariana Enríquez, 2009)	327
5.1.5	Die <i>Nueva Poesía Argentina</i> : "Vacía de memoria"?	335
5.1.5.1	Eine monströse Spezies	335
5.1.5.2	Verschwinden und Dingwelt in der <i>Nueva Poesía Argentina</i>	341
5.1.5.3	Die "voz generacional" der <i>Nueva Poesía Argentina</i>	343
5.1.5.4	Welthaltige Kadaver und andere organische Zentren	345
5.1.5.5	"Argentino hasta la muerte" oder postfeminine <i>Body Memory</i>	347
5.1.5.6	"La silla de mi primo está vacía"	350

5.1.5.7	Memoria-Transmissionen im Express-Epos: <i>Punctum</i> (Martín Gambarotta, 1996)	352
5.1.6	Gesammelte Sprach-Bildstörungen: Von den postmetaphorischen Schreibweisen nach dem Verschwinden	376
5.2	Visuelle Verfahren: Die neuen Versichtbarungen der <i>desaparición forzada</i> in der Fotografie.....	379
5.2.1	Sichtweisen der Zwischengeneration seit 1996: "Ausencias"/"Huellas de desapariciones"/"Hijos, después"	381
5.2.2	Weitere Versichtbarungsstrategien: "El gran vínculo con la imagen"	391
5.2.3	"Esto no es la muerte: Das Recycling der "recordatorios" aus <i>Página/12</i> (Virginia Giannoni, 2003-2007).....	393
5.2.4	Traumfotos: "Arqueología de la Ausencia" (Lucila Quieto, 1999-2001)	396
5.2.5	Gesamterscheinung: Das Verschwinden zur Sichtbarkeit bringen.....	407
5.3	Filmische Verfahren gegen die <i>desaparición forzada</i> im <i>Nuevo Cine Independiente</i>: "Stop-Emotion"	411
5.3.1	Nach dem Tod des argentinischen Kinos: Die innovativen Filme zum erzwungenen Verschwinden.....	412
5.3.2	Neue Dokumentationen – Von infantilen Perspektiven bis nach <i>Fuckland</i>	417
5.3.3	"Lo he visto todo/no he visto nada": Präsenz- und Absenzeffekte im neuen argentinischen Dokumentarfilm	418
5.3.4	Memoria-Show in <i>Los rubios</i> (Albertina Carri, 2003)	426
5.3.5	Gesamtschau: Playing Movies, Playing Memory	468
5.4	Performative Verfahren seit 1996: "La momeria no es un órgano"	473
5.4.1	Postdiktatorische Peripherien und Präsenzen: <i>Periférico de Objetos</i>	475
5.4.2	Performative "contracultura": Von der "Internacional Errorista" zu den "teatros clandestinos" und der "transteatralización"	481
5.4.3	Einblick in das <i>Biodrama</i>	482
5.4.4	Das erzwungene Verschwinden im neuen argentinischen Theater: "extraterrestres que no tienen nada que ver con nosotros"	484
5.4.5	Die Theatralität der Massenkultur	490
5.4.6	Biodrama der besonderen Art – Das <i>Teatro x la Identidad</i>	491

5.4.7	Riskante <i>Remakes</i> : "Mi Vida Después" (Lola Arias, 2009).....	495
5.4.8	Gesamtaufstellung: "Guerrilla estética": Selbstpräsenzen und parodische Identitäten im neuen argentinischen Theater.....	520
5.5	Zusammenfassung: "Todo hizo crac": Die neue Memoria	523
AUSBLICK: Memoria-Manöver – Mimesis und Permeabilität.....		532
Fort-Da oder transgressive Mimesis: Komplexe Motiv-, Material- und Körperlagen zum erzwungenen Verschwinden.....		534
Manöver gegen fossilisierte Diskurse: Von permanenter Abwesenheit, permeablen Ichfunktionen und Trenchcoats		536
Die Materialpräsenz und Materialfülle der vorliegenden Untersuchung: Antonym zum erzwungenen Verschwinden?		540
Gibt es 'authentisches' Vermittlungsmaterial zum erzwungenen Verschwinden?		541
Weitere Permeabilitäten: Die <i>desaparición forzada</i> in der internationalen Kulturproduktion		543
BIBLIOGRAPHIE.....		547
FILMOGRAPHIE		571
ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....		574

[...]

die töter gibt es; die tauben, die tauben;

dunst, dioxin und die tage; die tage

gibt es; die tage den tod; und die gedichte

gibt es; die gedichte, die tage, den tod

den herbst gibt es; den

nachgeschmack und das nachdenken

gibt es; und das insichgehn gibt es; die engel,

die witwen [...]; die einzelheiten

gibt es, die erinnerung, das licht der erinnerung;

und das nachleuchten gibt es [...]

und den essig gibt es, und die nachwelt, die nachwelt

[...]

Inger Christensen, alfabet/ alphabet



Abbildung 1: *Plaza de Mayo*, Buenos Aires, Dezember 2003



Abbildung 2: *Plaza de Mayo*, Buenos Aires, Dezember 2003



Abbildung 3: Öffentlicher Papierkorb mit Aufruf zu einem *escrache* gegen einen nicht verurteilten Verantwortlichen der letzten argentinischen Diktatur. Buenos Aires, Dezember 2002

EINLEITUNG: Virtuelle, mediale, materielle Mnemosyne – Memoria und Müll?

*Wie auf den Schultern eine
Last von Scheitern ist
Zu behalten. Aber böse sind
Die Pfade. Nämlich unrecht,
Wie Rosse, geben die gefangenen
Element' und alten
Gesetze der Erd. [...].
Vieles aber ist
Zu behalten. [...]
Vorwärts aber und rückwärts wollen wir
Nicht sehn. [...].*

*[...] Himmlische nämlich sind
Unwillig, wenn einer nicht die Seele schonend sich
Zusammengenommen, aber er muß doch; dem
Gleich feblet die Trauer.*

Hölderlin, "Mnemosyne"

*Glaub nicht, dass ein gutes Gedächtnis ein Palast ist. Letztlich hatte Ireneo Recht:
Das Gedächtnis der meisten Leute ist nichts als ein Haufen Abfall.*

Joseba Sarrionanda, *Der gefrorene Mann*

"Memoria de los residuos"

In Heinrich Bölls Erzählung "Der Wegwerfer" widmet sich ein grauer Büroangestellter einer ebenso bürokratischen wie effektiven materiellen Vergessens- bzw. Wegwerfkunst. In Joseba Sarrionandas Roman *Lagun izoztua* (dt. *Der gefrorene Mann*) heißt es, Gedächtnis sei ein Haufen Abfall. In Wolfgang Hilbigs Erzählung *Die Kunde von den Bäumen* erinnert sich der Protagonist an die DDR, während er auf einer Müllhalde am Rande der Stadt, in der er wohnt, vergeblich versucht, seine eigene Lebensgeschichte niederzuschreiben. Iván Klímas Roman *Láska a Smetí* (dt. *Liebe und Müll*) lässt einen Schriftsteller, dem Schreibverbot erteilt wurde, den Kehricht auf den Straßen seiner Heimatstadt zusammenzufügen. Das Vorhaben zu einem Text über Kafka vergisst der Protagonist darüber jedoch nicht. In Jorge Luis Borges' "Funes el memorioso" erlangt die Hauptfigur nach einem Unfall eine absolute, übergenaue Erinnerungsfähigkeit, die jedes präsentische Erleben verstellt. Funes formuliert: "Mi memoria [...] es como vaciadero de basura".¹

¹ Heinrich Böll, "Der Wegwerfer" [1957], in Viktor Böll (Hg.) *Das Heinrich Böll-Lesebuch*, München 1982, S. 167-176; Joseba Sarrionanda, *Lagun izoztua*, San Sebastián 2001 (*Der gefrorene Mann* Berlin 2010); Wolfgang Hilbig, *Die Kunde von den Bäumen*, Berlin 1992; Iván Klíma, *Láska a Smetí*, Prag 1987 (*Liebe und Müll*, Frankfurt am Main 1991); Jorge Luis Borges, "Funes el memorioso" [1944], hier in ders., *Obras Completas (1923-1972)*, Buenos Aires 1974, S. 485-490, S. 488.

Ebenso theoretische Überlegungen zu der Beziehung von Memoria und Müll beziehungsweise Resthaftigkeit finden sich: Lutz Niethammer zum Beispiel prägt einen Begriff des Überrestes, der sich im Zusammenhang eines paradigmatisch neuen Gedächtnisbegriffes innerhalb der Geschichtswissenschaft nutzen ließe.² Der Terminus des Überrestes steht hier für eine nicht bewussteinfähige Erinnerung. Niethammer geht davon aus, dass nichts vollkommen vergessen, sondern nur überdeckt bzw. überschrieben wird. In den Überresten schlagen sich vor allem nicht kanonisierbare Erinnerungen materiell nieder. Versteht man den Rest auch als eine Spur, so lässt sich auf Aleida Assmann verweisen.³ Die Autorin begreift die Spur als eine Kategorie, die sich einprägt, dafür aber eine mediale Stütze braucht. Die Spur erfüllt jedoch nicht nur eine Markierungsfunktion, sondern kann auch zur Metapher geschichtlicher und mnemischer Erfahrung werden, sich also immaterialisieren (und gegebenenfalls kanonisieren).⁴ Ohne auf die Verwendung des Begriffs Müll bei Adorno genauer eingehen zu können⁵, sei herausgestrichen, dass die argentinische Literaturkritikerin Ana Porrúa auf den deutschen Philosophen und insbesondere auf seine Auffassung, Moderne weise sich durch Imitation des Verhärteten und Entfremdeten aus⁶, rekurren wird, um von der zeitgenössischen argentinischen Poesie zu sprechen, die wiederum ihre Kollegin Anahí Mallol aus eben diesem Grund als "residual" bezeichnet.⁷ Die argentinische Kulturkritikerin Beatriz Sarlo indes weist darauf hin, dass Geschichte auch unmittelbare Aspekte besitze: die "materias mismas de la historia".⁸

Dieser synoptische Einstieg, der auf den ersten Blick etwas aleatorisch anmuten mag, soll folgende Frage motivieren und zugleich den Beginn dieser Untersuchung markieren: Was hat zur falschen Zeit am falschen Ort anfallendes Material, dessen Wert zwischen zu beseitigendem und weiter zu verwertendem Stoff schwankt – wie sich Abfall definieren ließe –, was haben diese

² Vgl. Lutz Niethammer, "Die postmoderne Herausforderung. Geschichte als Gedächtnis im Zeitalter der Wissenschaft", in Wolfgang Küttler, Jörn Rüsen, Ernst Schulz (Hg.), *Geschichtsdiskurs*, Band 1, Frankfurt am Main 1993, S. 31-49.

³ Bei Walter Benjamin lässt die Spur immerhin noch die "Erscheinung einer Nähe" erkennen. Walter Benjamin, "Der Flaneur", in *Das Passagenwerk* [1927-1949], Frankfurt am Main 1983 (Ausgabe von Rolf Tiedemann), S. 560. Die Opposition zwischen Spur und Aura bildet den Schlüssel zum Verständnis des benjaminianischen Aura-Konzeptes. Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes verdrängt die Spur die Aura eines Werkes, die sich noch des (kontemplativen) Betrachters zu bemächtigen wusste. Zur Spur heißt es bei Benjamin: "[...] in der Spur werden wir der Sache habhaft." Vgl. hierzu auch Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002, S. 66.

⁴ Vgl. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, S. 141 und 178.

⁵ Adorno hat im Zusammenhang der Debatte um seine apodiktischen Aussagen zur Lyrik nach Auschwitz, auf die später noch eingegangen wird, den Begriff "Müll" verwendet. In *Ästhetische Theorie* bezeichnet er Kultur als Müll. Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* [1970], Frankfurt am Main 2002, S. 459.

⁶ Vgl. Adorno, *a.a.O.* S. 39.

⁷ Vgl. Ana Porrúa, "Lo nuevo en la Argentina: poesía de los '90", in *Foro hispánico* Nr. 24 (2003), Sondernummer *La literatura argentina de los años 90*, hg. von Geneviève Fabry und Ilse Logie, S. 85-96, S. 90; Anahí Mallol, "Nuevos formatos, nuevas lecturas: poesía, velocidad y consumo en los 90", Juni 2006, www.expoesia.com.ar/j06_mallol.html. (12. 8. 2009). Mallol spricht von "poesía de los residuos".

⁸ Beatriz Sarlo, *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*, Buenos Aires 2001, S. 150.

losen literarischen und theoretischen Referenzen und Anmerkungen zu materiellen und/oder medialen Spuren und Spurenaufhebungen mit der Erinnerung an das erzwungene Verschwinden von Menschen unter der letzten argentinischen Diktatur (1976-1983) zu tun? Die Fotografien, die dieser Untersuchung vorangehen, lassen eine Antwort imaginieren.⁹

"Gegen(-)Abwesenheiten. Memoria-Generationen und mediale Verfahrensweisen kontra erzwungenes Verschwinden [Argentinien 1976-1996-2006]" beschäftigt sich mit den ästhetischen Medialisierungen, die eine Generation von jungen argentinischen Autor/innen und Künstler/innen einerseits einem historischen *factum*, andererseits einem Paradigma entgegenstellt, das als euphemistische Abbrüder eines sozialen und politischen 'Phänomens' verstanden werden kann, das an die Grenzen der Repräsentation führt: Am 24. März 1976 putschen sich in Argentinien unter dem Triumvirat von Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Massera und Ramón Agosti die Streitkräfte an die Macht. Sie werden von einem großen Teil der Bevölkerung unterstützt. Von hier an übernimmt eine "dictadura cívico-militar"¹⁰ die Regie über das Land und versucht ein politisches und ökonomisches Vorhaben umzusetzen, das sich, ebenso euphemistisch, "Proceso de Reorganización Nacional" nennt.¹¹ Während dieses Prozesses soll gegen Korruption, anti-argentinische Einstellungen und Demagogie vorgegangen werden. Jorge Videla erklärt die gewalttätige Intervention im März zum Auftakt eines "largo y difícil camino" für eine historische Sache ("compromiso histórico"): Ziel ist es, Argentinien wieder zu "Ehre" und "Effizienz" zu führen, ja die "grandeza de la República" wiederherzustellen.¹²

Die konkrete Umsetzung dieser Maximen – die in einem welthistorischen, insbesondere antikommunistischen Kontext stehen, der noch genauer dargelegt werden wird – schließt eine Praxis systematischer und geheimer Verfolgung, Inhaftierung, Folter und Vernichtung sogenannter subversiver Bürger/innen ("elementos subversivos") ein. Hierbei handelt es sich um Argentinier/innen, die politisch, sozial oder intellektuell aktiv sind, also um Andersdenkende. 30.000 Menschen verschwinden spurlos¹³, d.h. sie werden verschleppt und an geheimen Orten festgehalten. Angehörigen wird jede Information über den Verbleib der Vermissten verwehrt.

⁹ Anmerkung zu allen Abbildungen in dieser Untersuchung: Die Quellenangaben befinden sich im Abbildungsverzeichnis.

¹⁰ Zu dieser Bezeichnung äußert sich noch genauer Kapitel 3.

¹¹ Der (verkürzte) Begriff "Proceso" wird noch heute als Bezeichnung für die Diktatur verwendet, gilt hier jedoch als problematisch, da er vom Regime selbst geprägt wurde. Das Statut zur Einrichtung des "Proceso" findet sich in der digitalen Version der Publikation *Nunca Más*. Auf die Publikation als solche wird noch genauer eingegangen. Die digitale Version erlaubt es, eine Vielzahl von Dokumenten zur Bearbeitung, aber auch zur Durchsetzung der Diktatur abzurufen: <http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/document/document.htm>. (16. 11. 2009). Das Statut findet sich unter der Rubrik "Documentos militares".

¹² Die zitierten Maßnahmen und Ziele sind nachzulesen unter "Discurso de Jorge R. Videla" (25. Mai 1976), auf der in Fußnote 11 zitierten Site des *Nunca Más*, sowie im bereits genannten Statut.

¹³ Die Zahl 30.000 geht auf Schätzungen von Menschenrechtsorganisationen zurück, differiert teilweise von offiziell nachgewiesenen Zahlen, gilt aber mittlerweile zumindest symbolisch als feste Referenz. Zu weiteren Hintergründen äußern sich Kapitel 1 und 2.

Die Opfer werden ermordet, ihre Reste sind nicht auffindbar. Auch Erinnerungsträger wie z.B. Fotografien fallen der Zerstörung anheim. Für dieses unter Staatsregie verübte Menschenrechtsverbrechen werden zu Beginn der 1980er Jahre die Begriffe gewaltsames bzw. zwangsweises oder erzwungenes Verschwinden oder Verschwindenlassen eingeführt – auf Spanisch: *desaparición forzada*.¹⁴

Die hier relevanten Kulturschaffenden nähern sich diesem historischen und phänomenologischen Tatbestand über unterschiedliche mediale und ästhetische wie mnemonische Verfahrensweisen.¹⁵ Dabei ist nicht unwesentlich, dass die *Nueva Poesía Argentina*, zu deren Autor/innen einige von ihnen gehören, von Mallol als "poesía de los residuos" deklariert wird. Denn neben der Tatsache, dass sich die neue argentinische Dichtung ganz konkret stofflicher Neuverwertung und Neubewertung von Zurückgelassenem und Residualement verschreibt, scheint signifikant, dass die Wahl alternativer *Supports* – die die Materialität kultureller Produktion betonen –, von Dichter/innen getroffen wird, die Opfer des erzwungenen Verschwindens ihrer biologischen oder symbolischen Eltern sind und damit zum großen Teil mit biographischen Leerstellen sowie der gewaltsamen materiellen Depräsentation¹⁶ derer konfrontiert sind, die sie zur Welt gebracht haben bzw. ihre Weltanschauung geprägt haben.

Estela Schindel erinnert im Zusammenhang ihrer Reflexionen zur Monumentalisierung bzw. Anti-Monumentalisierung von Memoria an die "papiernen Erinnerung" des Buches.¹⁷ In einem literarischen Medium können sich Sprachhandlungen und Sprachfiguren zu uneigentlichen Aussagen, zu alternativer oder gar utopischer Bedeutungskonstitution verdichten. In Zeiten, in denen Wahrnehmung und Meinung politisch diktiert und dissidente Positionen verfolgt werden, erlangt der materielle Träger der Literatur elementare und symbolische Bedeutung. Dies veranschaulicht die Bücherverbrennung, eine Form der Zerstörung oder Hinrichtung, bei der unerwünschtes Gedankengut in seiner medialen Materialität angegriffen wird, bis höchstens

¹⁴ In dieser Untersuchung ist in der Regel von erzwungenem Verschwinden die Rede. Außerdem wird darauf verzichtet, dem Begriff "desaparecido" die weibliche Form nebenan zu stellen. Die Schreibweise spanischer Begriffe wird in der Tendenz wie folgt gehandhabt: feststehende Begriffe sowie Namen von Menschenrechtsorganisationen oder Gedenkstätten erscheinen aus Gründen der besseren Lesbarkeit, außer im Falle von großgeschriebenen Siglen (z.B. H.I.J.O.S.) kursiv; Begriffe, die nicht für feststehend gehalten werden, weil sie ideologisch geprägt sind (z.B. "Proceso..."), erscheinen in doppelten Anführungsstrichen. Kursivierungen werden aus Gründen der besseren Lesbarkeit auch bei englischen und anderen fremdsprachigen Begriffen vorgenommen, selbst wenn diese ins Deutsche übernommen wurden.

¹⁵ In dem Unterkapitel "Methodische Ansätze, Aufbau der Untersuchung und Korpus" werden die Begriffe Medium und Ästhetik (bzw. Medialisierung und mediale oder ästhetische Verfahrensweise) sowie Mnemik bzw. Mnemonik und Erinnerung, Gedächtnis und Memoria genauer eingeführt.

¹⁶ Auf den Begriff der Depräsentation wird an gegebener Stelle (insbesondere in Kapitel 1) noch genauer eingegangen.

¹⁷ Estela Schindel, "Las pequeñas memorias y el paisaje cotidiano: cartografías del recuerdo en Buenos Aires y Berlín", in Cecilia Macon (Hg.), *Arte y Ciudad en la Postdictadura argentina*, Buenos Aires 2006, S. 51-73, S. 63.

Spuren zurückbleiben.¹⁸ Biblioklasmus und andere Zerstörung von Gedächtnismedien hat auch in Argentinien stattgefunden. Deswegen sticht einmal mehr ins Auge, dass einige Vertreter/innen der neuen, postdiktatorischen argentinischen Literatur, darunter der Poesie, mit Kulturakteur/innen zu tun haben, die sich im öffentlichen Raum über Memoria-Praktiken wie den *escraches* Präsenz verschaffen. Diese Interventionen, die Mitte der 1990er Jahre unter der Regierung Carlos Menems im Schoß der Menschenrechtsorganisation H.I.J.O.S. entwickelt wurden¹⁹, nehmen ein denunziatorisches *Scratching* vor, ein "romper la cara"²⁰ von unbestraften Verantwortlichen der 1976 installierten Diktatur – und nutzen unter Umständen Orte und Behältnisse zur Informationsvermittlung, in denen Müll zu landen pflegt. Neben der *Vertrashung* sowie der Spektakularisierung eines zivilen Memoria-Desiderats geschieht bei der von konservativen gesellschaftlichen Lagern teilweise kriminalisierten "justicia social", die die *escraches* unternehmen, eine Spurensicherung, weil urbaner Raum nach Anzeichen historischen, aber noch in die Gegenwart hineinwirkenden Terrors kartographiert wird: Im Vorlauf der *escraches* werden Routen zu aktuellen Wohnstätten ehemaliger Folterer angegeben, auf den Demonstrationen werden sie zurücklegt.²¹ Und während diese Veranstaltungen auf manchen Medien der öffentlichen Abfallablage angekündigt werden, stößt die Verfasserin dieser Untersuchung auf dem Gelände der *Escuela Mecánica de la Armada* in Buenos Aires, dem ehemals größten Folterzentrum der Diktatur (deswegen heute als ex-ESMA bezeichnet), auf eine Mülltonne. Darauf ist ein *Stencil* mit der Formel "La basura en su lugar" (in etwa: "Müll dahin, wo er hingehört") und einer schematischen Abbildung der Mitglieder des ersten der insgesamt vier Triumvirate bzw. Juntas zu sehen, die dem Regime vorstanden, das 1976 eingerichtet wurde. Das Graffito nennt Jorge Videla, Massera und Agosti beim Namen, zeigt sie als Brustbilder im Dreiviertelprofil und imaginiert eine der Antworten, die junge Kulturakteur/innen auf die Frage finden, wie die Zeit der *desaparición forzada* in Argentinien gesellschaftlich sowie ästhetisch und medial zu bearbeiten sei.

Papierkorb oder Mülltonne sind nicht nur in Argentinien metaphorische Vermittlungsträger von Gruppierungen, die sich mit politischer Gewalt- und Terrorerfahrung beschäftigen. Auch in Deutschland wird, im Jahr 2006, ein Papierkorb als symbolisches Memoria-Medium umfochten. Die Antifa-Szene operiert bekanntlich mit einem Piktogramm, das ein Männchen ein

¹⁸ Siehe auch z.B. Mona Körte und Cornelia Ortlieb (Hg.): *Verbergen – Überschreiben – Zerreißen: Formen der Bücherzerstörung in Literatur, Kunst und Religion*, Berlin 2007.

¹⁹ Siehe hier die überregionale Homepage der Organisation: <http://www.hijos.org.ar/>. (16. 11. 2009). H.I.J.O.S. wird 1995 ins Leben gerufen. Anmerkung: Die *Websites* zu sämtlichen Menschenrechtsorganisationen, auf die diese Untersuchung rekurriert, wie auch die Sites, die Informationen zu ehemaligen Gefangenlagern und Gedenkstätten liefern, werden ausschließlich in den Fußnoten genannt.

²⁰ Vgl. Mario E. Teruggi, *Panorama del lunfardo*, 2. Ausgabe, Buenos Aires 1978, S. 192.

²¹ Hierzu etwa Konstanze Schmitt (Hg.), *Escrache. Aktion nichtstaatlicher Gerechtigkeit in Argentinien*, Berlin 2004. Mit Beiträgen von H.I.J.O.S., *Colectivo Situaciones*, *Grupo de Arte Callejero* u.a.

Hakenkreuz in einen Papierkorb werfen lässt. Das auf Stickern, T-Shirts und Buttons reproduzierte Emblem zitiert das reguläre *icon*, das zur Abfallablage aufruft, indem es das Objekt der Ablage austauscht (Hakenkreuz gegen Taschentuch). Im Jahr 2006 aber wird richterlich verfügt, diese visuelle Repräsentation trage zur Einbürgerung des verfassungswidrigen Symbols, des Hakenkreuzes, bei.²² Nach einem Rechtsstreit, der von Debatten in Presse und politischen Foren begleitet wird, darf das Zeichen nur dann gezeigt werden, wenn es ausdrücklich die Negation dessen ideologischer Bedeutung meint, nicht aber falsch, etwa als ein "Herausholen des Symbols aus dem Papierkorb der Geschichte" gelesen werden kann. Der paradoxe Gerichtsbeschluss führt zu kreativen Antworten. So entstehen T-Shirts mit einem (durchgestrichenen) Hakenkreuz als Bausatz zum visuellen Selberbasteln.²³ Die Kontroverse um das deutsche Antifa-Emblem bringt letztlich Strategien symbolischer Transposition zu Tage, die von der Metapher eines Papierkorbs der Geschichte bis zum demonumentalisierenden *do it yourself*-T-Shirt reichen.



Abbildungen 4-7: Konterfeie von Verschwundenen auf der *Plaza de Mayo*, Buenos Aires 2002; Mülltonne mit *Stencil* auf dem Gelände der ehemaligen ESMA, Buenos Aires 2009; öffentlicher Papierkorb mit *esvache*-Ankündigung, Buenos Aires 2002; Antifa-Button

Auf dem ex-ESMA-Gelände in Buenos Aires wiederum sollen Videla, Massera und Agosti in der symbolischen Mülltonne landen. Der Grund dafür: Videla wurde zwar 1985 zu lebenslanger Haft verurteilt, 1990 unter Carlos Menem jedoch begnadigt. Im Jahr 1998 folgte eine weitere Verurteilung, 2001 eine Verhaftung und ein Hausarrest, der 2008 aufgehoben wurde. Im Jahr 2010 beginnt ein erneuter Prozess mit einem Urteil auf lebenslange Haft, im Februar 2011 steht der ehemalige General noch einmal vor Gericht. Die Urteile lauten auf Mord, Folter, Entführung, Anordnung von Zwangsadoption, politische Verschwörung, Kindsraub. Videlas Prozessierung zieht sich über 25 Jahre hin, auch Deutschland fordert seine Auslieferung.²⁴ Im Jahr 2012 wird er zu fünfzig Jahren Haftstrafe verurteilt, stirbt jedoch im Jahr darauf. Massera, dessen Verurteilungen ähnlich lauten, ist wegen einer Erkrankung ab 2005 nicht mehr verhandlungsfähig und scheidet im Jahr 2010 aus dem Leben. Agosti stirbt bereits 1997. Das Mülltonnen-Graffito vertextet, verbildlicht und materialisiert demnach ein zivilgesellschaftliches Desiderat, das drei

²² Vgl. Ohne Autor/in, "Hakenkreuz-Urteil steht auf der Kippe", in *Der Spiegel* vom 8. März 2007: <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/0,1518,470578,00.html>. (16. 12. 2009).

²³ Siehe *Spiegel TV*, "BGH-Verhandlung: "Das Kreuz mit dem Haken", 8. März 2007: <http://www.spiegel.de/video/video-16688.html>. (16.12. 2009).

²⁴ Die deutsche Bundesregierung beantragt am 4. März 2004 die Auslieferung Videlas (sowie weiterer ehemaliger Regime-Inhaber) wegen mehrfachen Mordes an deutschen Staatsbürger/innen(darunter Elisabeth Käsemann). Der Oberste Gerichtshof in Argentinien weist den Antrag im Jahr 2007 ab.

ehemalige Militärmänner, die sich wie viele weitere Täter in Argentinien wegen massiver Menschenrechtsverletzungen zu verantworten gehabt hätten, als Müll deklariert sehen möchte – vor allem auch deswegen, weil die offizielle Strafverfolgung schwerfällig und zeitaufwendig ist. Oder besagt das *Stencil*, die Forderung nach adäquater Strafverfolgung von ehemaligen Militärs solle auf der Müllhalde der Geschichte *ad acta* gelegt werden?

Diese Frage, die vor allem im Hauptteil der vorliegenden Untersuchung noch einmal aufgegriffen wird, ist in einen Diskurs über Speichermedien und Abrufmedien zu stellen, der diese Arbeit unter anderem beschäftigt. Vorweggenommen sei, dass sich auf den graphischen Oberflächen von Computerbetriebssystemen *Trash-Container* dargestellt finden. Es handelt sich um die Repräsentation von virtuellen Depots, in denen Material wie in einem Zwischenlager abgelegt wird, bevor es realiter gelöscht wird. Ein störungsfreies Funktionieren der Festplatte des Computers ist nur dann gewährleistet, wenn – wie im Falle der menschlichen Erinnerung, die nur funktioniert, wenn auch vergessen wird – eine regelmäßige Abräumung des Datenmülls vorgenommen wird, Löschung durch Leerung erfolgt.



Abbildungen 8 und 9: Gefüllter bzw. geleerter *Trash-Container* auf Computer-Desktop

Ohne komplexitätsreduzierende Schlüsse aus diesen Assoziationen ziehen zu wollen, sei darauf hingewiesen, dass mnemotechnische Verfahrensweisen im 21. Jahrhundert sich in einer Spur bewegen, die nicht grundsätzlich neu gelegt wurde, aber dass sie durch die nicht-analoge, d.h. die diskrete Datenverarbeitung eine paradigmatische Wende in der Prozessierung erfahren haben.

Allerdings haben sich weder die Medien, die dies ermöglichen, allzu sehr von dem Konzept der "Gedächtniskiste" entfernt²⁵, noch hat sich die Metaphorik zu den Strategien von Ablage und Abrufung besonders gewandelt. Dies hat auch Einfluss auf Memoriapraxis und -politik und die in ihrem Kontext ausgetragenen "luchas por la memoria".²⁶ Einer dieser Kämpfe wird von den

²⁵ Assmann bezeichnet Aufbewahrungsorte (für Dokumente) als "Gedächtniskisten". Darunter fallen bewegliche und unbewegliche Behälter, etwa die transportable *arca* und andere Truhen. Gedächtniskisten seien ebenso als materielle Paradigmen der Verdichtung oder "Engführung" des kulturellen Gedächtnisses zu begreifen. Beispielhaft widmet sich die Autorin der Arche Noah als "mnemotechnische[m] Konstrukt des Christentums" (in der Darstellung des Hugo von St. Viktor), dem Kästchen des Darius in seiner Behandlung durch Heinrich Heine und einer Bücherkiste aus einer Kurzgeschichte von E. M. Forster. In der Arche fände sich die parametrische Architektur der Bibel wieder, die in ihrer personalen, räumlichen und zeitlichen Ausstattung wiederum als "dreidimensionale[r] Hypertext" aufgefasst werden können. Während Hugo von St. Viktor selbst seine Arche als absolute Apotheke versteht, apostrophiert Assmann diese als meditativen Heterotop – und als "Auslaufmodell". Vgl. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, S. 117f.

²⁶ Vgl. Elizabeth Jelin und Ponciano del Pino (Hg.), *Luchas locales, comunidades e identidades*, Madrid 2003. Eine fundamentale Studie von Nina Elsemann verwendet den Begriff titelgebend auch im Deutschen: Nina Elsemann, *Umkämpfte Erinnerungen. Die Bedeutung lateinamerikanischer Erfahrungen für die spanische Vergangenheitspolitik nach Franco*,

argentinischen *escrachistas* geführt, die auf eine zivilgesellschaftliche, horizontale Erinnerung an die letzte Diktatur des Landes pochen. Sie schaffen dafür eigenen Medien bzw. Gedächtniskisten – nutzen etwa Papierkörbe und Mülltonnen, um ihre Aufrufe zu posten – aber auch pragmatische und performative, also handlungsbetonte, situative und ephemere Aktionen.²⁷ Weil diese Aktionen interventionistisch und dabei effektiv, nämlich öffentlichkeitswirksam sind, haben die Initiator/innen, wie andere Gruppierungen, die sich mit dem Erbe politischen Terrors befassen, mit Kriminalisierung zu kämpfen. Das führt dazu, dass stillere Verfahren hinzukommen, um über das Anliegen der mnemonischen Aktionen zu informieren. So werden auf den *escrachés* etwa Handzettel verteilt, die die "prontuarios", die Verbrechenregister der *escrachados*, publik machen. Die ausdrücklich losen *print*-Medien bzw. Mikromedien übernehmen Memoriafunktionen in einer Gegenwart, in der vor allem das Internet über den aktuellsten Stand vieler Dinge in Kenntnis setzt.



Abbildungen 10-13: Während eines *escrache*, Buenos Aires 2002: Informationstafel mit Daten zu einem "asesino suelto"; "juicio y castigo"-Erinnerungsschild; Flugzettelverteilung; Zusammenkunft vor der Residenz eines *escrachado*

Auch die seit der Argentinienkrise von 2001/02 auf den Straßen von Buenos Aires und im urbanen Großraum vermehrt arbeitenden *cartoneros* und *cartoneras*²⁸, die damit zu überleben versuchen, dass sie Pappkarton sammeln und an Recyclinghöfe verkaufen, nutzen das Medium des Flugblattes, um im Jahr 2008 auf die Notwendigkeit der Wiedereinsetzung des *tren blanco* hinzuweisen, den die Verkehrsgesellschaft *Trenes de Buenos Aires* (TBA) seit 2002 für den *cartoneo*

Frankfurt am Main 2011. Elsemann befasst sich mit der spanischen Memoria-Politik, stellt diese aber in den Kontext globaler Transfers und transnationaler Aufarbeitung von politischen Vergangenheiten und schreibt dem "Fall Pinochet" wie auch dem "Modell Argentinien" hierbei eine zentrale Rolle zu.

²⁷ Performativ meint weiterhin: offen, prozess- und projekthaft. Diese Eigenschaften beziehen sich auf die performative Ereignishaftigkeit und die "Faktizität des Praktischen", die ihr eigen ist. In der performativen Aktion werden außerdem symbolische wie auch materielle Setzungen von unmittelbarer und aktueller Präsenz vorgenommen. Vgl. hierzu Dieter Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2002, S. 245-250. Zum Begriff der Performativität im Zusammenhang mit der argentinischen Theaterkultur äußert sich noch Kapitel 3.

²⁸ Im Jahr 2002 beläuft sich die Zahl der Menschen, die versuchen, vom Pappkartonsammeln zu leben, auf circa 40.000. Siehe Vicente Muleiro, "La Argentina de cartón: Los ejércitos de la noche", in *Clarín*, 27. Oktober 2002: <http://www.clarin.com/suplementos/zona/2002/10/27/z-00215.htm>. (18. 12. 2009). Weiterhin der Dokumentarfilm von Nahuel García, Sheila Pérez Giménez und Ramiro García, *El tren blanco*, Argentinien und Spanien 2003. Genau genommen bestand der *tren blanco* aus mehreren Zügen, die auf unterschiedlichen Strecken gefahren sind und zweierlei zentrale Bahnhöfe in Buenos Aires angefahren haben. Diese verschiedenen Strecken werden ab 2006 trotz richterlicher Anweisungen, die sich gegen TBA aussprachen und das Unternehmen sogar zu verpflichten suchten, sukzessive ausgesetzt. Hiergegen protestieren Arbeiter- und Nachbarschaftsverbände sowie die *cartoneros* und *cartoneras* selbst.

zur Verfügung gestellt hatte.²⁹ Dabei erfahren die Pappkartonsammler/innen Solidarität zivilgesellschaftlicher Gruppen, insbesondere jener, die sich mit der Erinnerung an die Diktatur befassen, ihnen voran die *Madres de Plaza de Mayo* oder H.I.J.O.S.³⁰



Abbildungen 14 und 15: *Madres de Plaza de Mayo* auf einer *Marcha de la Resistencia* und H.I.J.O.S. auf einem *escrache* im Dezember 2002

Was geschieht hier? Neue soziale Belange vermengen sich mit Memoria-Desideraten, zivile Erinnerungsvorhaben erweitern sich an den Interessen der Gegenwart. Der Kampf um eine würdige Transportpolitik für den *cartoneo* bietet sich als Beispiel an, da die Pappkartonsammler/innen zu jener extrem verarmten Bevölkerungsschicht Argentinien zählen, von der es mitunter heißt, sie sei Opfer eines neoliberalen Verschwindens bzw. einer ökonomischen Gewalt, die viel mit den Altlasten der Diktatur zu tun habe.³¹

Einer der wichtigsten unabhängigen Verlage Argentinien, das im Jahr 2002 gegründete Kollektiv Eloísa Cartonera³², kauft den Pappkartonsammler/innen ihr Material zu einem Preis ab, der dreimal höher als der reguläre ist, und produziert daraus im Einverständnis mit Autor/innen Bücher, die vom Copyright abgekoppelt sind. So, wie das Flugblatt als materieller und medialer Träger immediat ist, sind auch diese Bücher, wie Porrúa oder Mallol bemerken, ephemere und doch an einer neuen Form von Verdinglichung beteiligt. Dies schließt ein materielles *Updating* ein, in das sich das symbolische Recycling gewissermaßen automatisch mit einschreibt. Eloísa Cartonera verlegt auch einige prominente Autor/innen, die sich mit der politischen Vergangenheitsbearbeitung befassen, darunter etwa Luisa Valenzuela und Ricardo Piglia. Zudem hat der Verlag mittlerweile *cartoneras* und *cartoneros* angestellt. Der bibliophile *cartoneo* ist in Europa

²⁹ Siehe etwa, ohne Autor/in, "No habrá más tren blanco hacia el norte", in *Página/12* vom 25. August 2007: <http://www.pagina12.com.ar/diario/ultimas/20-89731-2007-08-15.html>. 18.12.2009. Siehe auch einen Eintrag auf der argentinischen Website des unabhängigen Medienzentrum Indymedia, zum "desalojo" der *cartoneros* und *cartoneras* am 23. Februar 2008 sowie der Abschaffung des *tren blanco* durch die Regierung Macri, vom 28. Februar 2008, argentina.indymedia.org/news/2008/02/584004.php. (18. 12. 2009).

³⁰ Auf die *Madres de Plaza de Mayo* wird noch genau eingegangen. Siehe bereits die Homepage der Organisation: <http://www.madres.org/navegar/nav.php>. (18. 12. 2009).

³¹ Zu den neuen Exklusionen in Argentinien siehe etwa Maristella Svampa, *La sociedad excluyente. Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Buenos Aires 2005. Svampa hat sich vor allem damit beschäftigt, wieso die Gewinner/innen der argentinischen Mittelschicht für die neuen Präkarisierungen verantwortlich sind.

³² Siehe die Seite des Verlages: www.eloisacartonera.com.ar. Weiterhin ein kurzer Filmbeitrag: <http://video.msn.com/video.aspx?mkt=es-mx&vid=f5819cf6-74eb-4bdf-9de5-8107cfa6371e>. Ohne Datierung. (Beide Quellen besucht am 18. 12. 2009).

und den USA zwar noch als exotische Rarität angesehen³³, in Argentinien aber von Anfang an eine kulturelle und soziale und ökologische Maßnahme³⁴, die versucht, soziale *excluidos* und *excluidas* in die kulturelle Produktion – und somit in die Schaffung von Speichermedien – einzubinden.

Pierre Noras Behauptung, Gedächtnis sei deswegen in aller Munde, weil keines mehr existiere³⁵, ist zwar daran nachzuvollziehen, dass klassische mnemotechnische Methoden tatsächlich an Bedeutung verloren haben. Dafür aber machen die neuen Medien nicht nur undisziplinierte Pluralisierungen von Kulturproduktion, sondern insbesondere auch solche von Gedächtnisinhalten und Erinnerungsbelangen möglich. Diese Untersuchung wird in diesem Sinne unter anderen der "poesía de los residuos", den *esrachés* und anderen kommunikativen und insbesondere ästhetischen Praktiken, die sich der Erinnerung an das erzwungene Verschwinden in Argentinien auf residuale Weise nähern, nachgehen und darlegen, wie diese zwischen *poiesis*, Kulturmarktpositionierung, mnemonischen Spuren und mnemischer Dynamik oszillieren. Inwieweit die vitale Erinnerung des Funktionsgedächtnisses in seinem Anschlussinteresse an die Gegenwart diese Spuren abzuwandern vermag, ist dabei ebenso Thema wie die Überlegung, wo sich Verschwinden und Abwesenheit in Materialität und Medien encodieren. So werden die Begriffe Müll, Medien und Memoria in einer Klammer zur Mediation kollektiver Erinnerung und kollektiven Gedächtnisses zusammengefasst. Dabei bietet sich auch der Begriff des Recycling an, weil er Weiter-, Wieder- und Neuverwertungen bezeichnet.

Im empirischen Hauptteil der Untersuchung wird erörtert, ob die Arbeiten der Schriftsteller/innen Félix Bruzzone, Mariana Enríquez und Martín Gambarotta, der Bildkünstlerinnen Virginia Giannoni und Lucila Quieto sowie der Regisseurinnen Albertina Carri und Lola Arias und einigen weiteren Kulturschaffenden besonders kompetent für solche Recycling-Memoria sind, weil sie einerseits die Diktatur aus einer filialen, ja infantilen Perspektive erlebt haben und andererseits zum Jahreswechsel 2001/02 Zeug/innen einer großen nationalen Krise werden³⁶, aber für die Gestaltung ihrer Krisen- und Memoria-Kultur, die hierauf antwortet,

³³ Der Verlagsgründer und Dichter Washington Cucurto wird seit mehreren Jahren vor allem nach Deutschland und auch in die U.S.A. eingeladen, um Workshops zur Pappkartonbuch-Herstellung durchzuführen. An der University of Wisconsin wurde im Verlauf dieser Besuche eine Datenbank erstellt, die einen großen Teil der Kartonbuchverlage Lateinamerikas sowie exemplarischen Publikationen derselben erfasst. Siehe *University of Wisconsin Digital Collections*: <http://digioll.library.wisc.edu/Arts/subcollections/EloisaCartAbout.html>. 22. 12. 2009. In Lateinamerika und der Karibik hat Eloísa die Gründung vieler ähnlicher Projekte inspiriert. Pappkarton-Verlage gibt es mittlerweile in Bolivien, Paraguay, Brasilien, Chile, Peru, Mexiko, Puerto Rico und einigen anderen Ländern.

³⁴ Natürlich wird das Projekt auch kritisiert. Dazu genauer in Kapitel 5.

³⁵ Vgl. Pierra Nora, ["Entre mémoire et histoire", in *Les lieux de mémoire*, Band 1, Paris 1984], *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin 1990, S. 11.

³⁶ Die Anbindung des Peso an den Dollar verursacht in Argentinien ab 1998 eine starke Rezession. Der *argentino* von Dezember 2001 ist eine zivilgesellschaftliche Reaktion auf die zunehmende Wirtschaftskrise, deren Ursachen unter anderem in der letzten Diktatur zu suchen sind, weil hier Kapitalflucht und Auslandsverschuldung einsetzten. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts steigt die Armutsrate auf 57%, die Arbeitslosenquote auf 23%. Als das Finanzsystem

kaum mehr den ideologischen Rückhalt finden, der indes das Schaffen der Generation vor ihnen entschieden bestimmte. Eine der zentralen Überlegungen ist deswegen, inwieweit diese neuen argentinischen Kulturschaffenden auf ideologische und ethische, aber auch auf ästhetische Versatzstücke aus der Kulturproduktion der siebziger Jahre in Argentinien zurückgreifen, um diese mit Distanz zu zitieren oder in Collagen einzuarbeiten und so zu eigenen zeitgemäßen und dennoch vergangenheitsanalytischen Aussagen zu kommen.

Über den Ausgangspunkt und den Verlauf dieser Arbeit: *Memory sticks!*

Diese Untersuchung setzt sich mit der mnemischen und mnemonischen Kapazität ästhetischer Medien sowie mit einem politisch konnotierten Erinnerungsgegenstand auseinander. Sie nutzt dabei eine kulturwissenschaftliche Perspektive, innerhalb derer jedoch immer wieder auch auf politologische, geschichtswissenschaftliche und juristische Literatur verwiesen werden muss. In ihrer Darlegung der Geschichte des erzwungenen Verschwindens, wie es in Argentinien stattgefunden hat, geht die Untersuchung zwar ebenso darauf ein, dass das Menschenrechtsverbrechen ab den 1980er Jahren und vor allem nach der Jahrtausendwende zum transkulturellen Paradigma geworden ist, das im Kontext internationaler juristischer, ethischer und politischer Diskurse und Praktiken bearbeitet wird.³⁷ Dennoch liegt ein Hauptaugenmerk der Untersuchung darauf, dass sich in Argentinien auf ganz exemplarische Weise bereits unter der Diktatur, also in den siebziger Jahren, zivilgesellschaftlicher Protest gegen die *desaparición forzada* artikuliert und mit augenblicklichen Memoria-Desideraten gekoppelt hat. Direkt nach der Diktatur, in den achtziger Jahren, wurde eine offizielle Memoria-Politik initiiert, die von diesen zivilgesellschaftlichen Strategien teilweise begleitet, teilweise komplettiert oder auch konterkariert wurde, weil sie nicht konsequent genug erschien. Mit Beginn der neunziger Jahre führt Präsident Carlos Menem nach den ersten Amnestierungen unter Raúl Alfonsín weitere Straferlasse durch und ebnet den Weg zu einer "desmemoria". Als sich im Jahr 1996 der Diktaturbeginn zum zwanzigsten Male jährt, finden zivilgesellschaftliche Reaktionen auf diese Erinnerungslosigkeit statt. Mit der Jahrtausendwende aktualisieren sich die redefinierten Memoria-Desiderate noch

kollabiert und die Einfrierung privater Konten angeordnet wird ("corralito"), verschärft sich der Unmut der Bevölkerung. Spontane Protestformen entwickeln sich, in den Tagen des 20. und 21. Dezember kommt es zu Ausschreitungen in Buenos Aires, die Polizei greift ein. Bilanz: 39 Tote. Präsident Fernando de la Rúa tritt zurück, es folgt politische Instabilität, der nationale Notstand wird ausgerufen. Der Begriff des *argentinoazo* wird von der argentinischen Linken benutzt, konservative Presseorgane sprechen von "diciembre trágico" oder "el estallido". Die argentinische Krise und die mit ihr verbundenen Repressionen haben einige Intellektuelle aufmerken, das Unvermögen des Staates analysieren und darauf hinweisen lassen, dass die Entwicklungen auch mit einer unzureichenden Vergangenheitspolitik verbunden seien.

³⁷ Siehe die Homepage des *Enforced Disappearances Information Exchange Center*: <http://www.ediec.org/home/>. (9. 1. 2010). Genauer äußert sich hierzu das Kapitel 1.

einmal. In allen genannten Perioden werden ästhetische Medialisierungen des erzwungenen Verschwindens geschaffen.

Was die im Zentrum dieser Untersuchung stehenden Arbeiten kennzeichnet, ist, dass sie unter spät-postdiktatorischen Bedingungen produziert werden, ihre Autor/innen aber vom gewaltsamen Verschwinden oftmals biographisch betroffen sind, weil sie unter der Diktatur geboren wurden. Dies wiederum geht mit der Tatsache einher, dass sich zu dem Zeitpunkt, in dem sie aktiv das kulturelle Feld mitzubestimmen beginnen – nach dem 20. Jahrestag des Diktaturbeginns, das heißt über ein halbes Jahrzehnt nach der Wende von 1989 – ideologische Polarisierungen relativ geworden sind. In vielen Ländern ist die Rede von einer postdiktatorischen Wende, transnationale Einigungen in der Strafverfolgung von Verantwortlichen autoritärer Regimes werden getroffen. Die Beschleunigung und Perfektionierung von Kommunikations- und Speichermedien erleichtert die Globalisierung von Memoria-Belangen sowie die Diffusion der künstlerischen Produktionen jener, die an die Erfahrung politischen Terrors erinnern wollen.

Auf den empirischen Hauptteil der Untersuchung, in der die ausgewählten ästhetischen Produktionen von Bruzzone, Enríquez, Gambarotta, Giannoni, Quieto, Carri und Arias und anderen daraufhin analysiert werden, wie sie an die *desaparición forzada* nicht nur aus postdiktatorischer Sicht, sondern auch mit teilweise äußerst antikanonischen Strategien erinnern, wird theoretisch und generationell vorbereitet. Ein repräsentationstheoretisches Kapitel befasst sich mit der Frage, inwieweit sich ästhetische Medialisierungen des erzwungenen Verschwindens allein schon deswegen schwierig gestalten, weil sie mit einem ästhetischen Grundproblem konfrontiert sind: das Verschwinden (und die daraus resultierenden Abwesenheiten) zur Erscheinung zu bringen. Besonders herausgefordert scheint ein ästhetisches Medium jedoch dann, wenn es mit politisch konnotierter Depräsentation zu tun hat. Da das erzwungene Verschwinden zudem Untervarianten des Verschwindens beinhaltet, die ihrerseits schwer repräsentierbar sind – nämlich Verunsichtbarung, Trauma, Tod und Vergessen – werden zudem die kulturwissenschaftlichen und ästhetischen Dimensionen dieser Kategorien dargelegt. Daran schließt sich die Überlegung, welche Medialisierungsformen sich spezifisch für die ästhetische, mnemisch/mnemonische sowie metadiskursive bzw. metamediale Reflexion von Verunsichtbarung, Trauma, Tod und Vergessen – und insbesondere der *desaparición forzada* – eignen.

Die Medialisierung politisch und sozial verursachter Depräsentation und ihrer Folgen ist eine komplexe Aufgabe, die nicht zuletzt Gedanken über die spezifischen Memoria-Kapazitäten unterschiedlicher kommunikativer und ästhetischer Medien in Gang setzt. Deswegen enthält

diese Untersuchung auch Ausführungen über Funktion und Wandel von gesellschaftlicher Erinnerung, wobei Konzepte wie das kulturelle, kollektive und subjektive Gedächtnis sowie die Vorstellung einer umkämpften Erinnerung etc. unter Umständen kritisch geprüft werden.³⁸ Ebenso wird auf Mythologien und Metaphern von Erinnerungskulturen eingegangen.³⁹ Nach dieses repräsentations- und medientheoretischen sowie mnemologischen Ausführungen verlegt sich die Untersuchung auf die Analyse von konkreten Kulturproduktionen, die unter der argentinischen Diktatur entstanden sind und mit ihren ästhetischen Strategien die direkte Erfahrung der *desaparición forzada* und die kulturellen Repressionen der Zeit spiegeln. Sie stellen das Vorfeld für den analytischen und empirischen Hauptteil dar, in dem es um die Auseinandersetzung mit den Werken der unter der Diktatur geborenen Kulturakteur/innen geht. Beatriz Sarlo erklärt, in einem Gedicht könne der (benjaminianische) "relámpago de terror" aufblitzen; in einem Gedichtzyklus Martín Gambarottas heißt es: "Clac, clac, clac/hacen los huesos/relampagueantes del futuro."⁴⁰ Die Äußerung der argentinischen Essayistin wie jene des Dichters enthalten Reflexionen zu Gedächtnis und Erinnerung, zu Vergangenheit, Gegenwart – und Zukunft. Sarlo publiziert ihren Text mit der zitierten Passage 1987, drei Jahre nachdem der Löschvorgang auf dem gerade entwickelten elektronischen Speicherstab an das blendende Licht eines fotografischen Blitzes erinnert hatte und der Begriff der *Flash Memory* geprägt wurde.⁴¹ Zehn Jahre später lag der erste *memory stick* vor, der heute als nichtflüchtiges Speichermedium gilt. Die in dieser Untersuchung relevanten Autor/innen und Künstler/innen gehen viel mit solchen Medien um, für die der *memory stick* hier selbstredend metonymisch steht. So stellt sich auch die Frage, inwieweit Erinnerungswerke, die aus den Händen jener Generation, die unter dem Terror der 1970er Jahre Lateinamerikas aufgewachsen ist, nicht nur von einer kommunikativen und perzeptiven, sondern darüber hinaus von einer mnemonischen bzw. mnemischen Medienwende geprägt sind, die sich wiederum ästhetisch auswirkt. Kann *Flash*-Speicherung zu einer Metapher für das Funktionieren neuer "Gedächtniskisten" und neuer Erinnerungsrouten werden? Könnte

³⁸ Aufgrund der in der Kulturwissenschaft sehr umfangreich betriebenen Erinnerungs- und Gedächtnisforschung werden hier einige Begriffe jedoch nicht explizit eingeführt. Gleiches gilt für Begriffe aus der Medientheorie.

³⁹ Versteht sich der politische Mythos als eine Narration, die einen politischen Sachverhalt, ein politisches Ereignis oder eine politische Figur in einer sinn- und identitätsstiftenden Weise aufbereitet, so ist er in Zeiten sozialer und politischer Unübersichtlichkeit deshalb so wirkungsvoll, weil er zudem Komplexitäten reduziert und Strukturierungspotential besitzt. Die in dieser Untersuchung relevanten Arbeiten unterwandern in diesem Sinn nicht nur das euphemistische Paradigma des Verschwindens, sondern auch die allzu eingängige (d.h. mythologische) Erinnerung an das Verschwinden. Vgl. zum Begriff des Mythos in diesem Zusammenhang Yves Bizeul, "Politische Mythen, Ideologien und Utopien", in Peter Tepe (Hg.), *Mythos. Fächerübergreifendes Forum für Mythosforschung II/ Politische Mythen*, Würzburg 2006, S. 24 f. Yves Bizeul hat sich einer genaueren Unterscheidung von politischem Mythos, Ideologie und Utopie angenommen, demnach die Ideologie als handlungsorientierter Überzeugungskomplex "das Substrat [ist,] auf dem Utopien und politische Mythen gedeihen".

⁴⁰ Beide Zitate werden in den Analyse-Kapiteln erneut und mit ihren bibliographischen Referenzen auftauchen.

⁴¹ Vgl. Benjamin Benz: *Erinnerungskarten – Die Technik der Flash-Speicherkarten*. In: *c't* Nr. 23, 2006, hier *c't* -Archiv 23/2006, S. 136. <http://www.heise.de/kiosk/archiv/ct/2006/23/136>. (8. 12. 2009). Auf den *Memory Stick*, auch in Verbindung mit dem Wunderblock Sigmund Freuds, wird in Kapitel 3 noch einmal eingegangen.

sie auch für ein neues Begreifen geschichtlicher Erfahrung stehen, wie es sich in den ephemeren *escraches* oder in den Gedichten Gambarottas artikuliert? Inwieweit prägen sich blitzhaft wirkende Erinnerungszeichen ein, können sie in der Rezeption noch schmerzhaft sympathetische Identifikationen verursachen? Oder stehen sie für eine allzu virtuelle oder gar für eine technologisch allzu schnell überholbare Mnemosyne?

Gegenstand und Zielsetzung der Untersuchung: Historische, terminologische, empirische Aspekte

Diese Untersuchung vollzieht eine Gedächtnisarbeit, die ohne die Mittel der *poiesis* im freieren Sinn auskommen muss. Der Terminus der Gedächtnisarbeit scheint in diesem Kontext besonders sinnig, weil es sich um eine wissenschaftliche Arbeit handelt, die im prozesshaften, systematischen Zusammentragen theoretischen und empirischen Materials ihre eigenen Speicherfunktionen eingesetzt hat – bis diese der dynamischen Erinnerung, also ihrem Untersuchungsobjekt, ab einem bestimmten Punkt beinahe entgegenzustehen begannen. Um dies zu relativieren, stellt die Untersuchung nicht nur für die Analyse wichtige Fotografien, sondern auch einige freiere visuelle Beiträge zur Verfügung, die entlang der Recherchen in Buenos Aires entstanden und die systematische Betrachtungsweise beeinflusst haben. Damit erhält die wissenschaftliche Gedächtnisroute punktuelle intermediale Reflexionen und verhält sich der Überlegung, wie sich auf verunsichtbarten historischen Schrecken antworten ließe, selbst etwas adäquater gegenüber.

Die Analysekategorien dieser Untersuchung sind: Wahrnehmung, Depräsentation, Repräsentation und Erinnerung. Auch ist ihr Thema, dass diese mit einem historischen, sozialen, politischen und juristischen Sachverhalt konfrontiert sind, der Gegenstand gesellschaftlicher Verhandlungen und Objekt bzw. Introjekt oder Abjekt subjektiver Bearbeitungsprozesse ist.⁴² Das erzwungene Verschwinden in Argentinien steht in einem gesellschaftlichen Ereigniszusammenhang, der zeitlich und ideologisch zurückliegt, aber noch in vielfacher Hinsicht nachwirkt. Die *desaparición forzada* ist Resultat einer staatlichen Verfolgungs- und Vernichtungspraxis, die auf die Doktrin der Nationalen Sicherheit hin, die verstärkte

⁴² Die Psychoanalyse versteht unter "Introjektion" bzw. Verinnerlichung die Übernahme von vorrangig moralischen Auffassungen, die zur Sozialisation beitragen. Introjektion ist nur möglich bei einer Identifikation, die außerhalb des bewussten Erlebens stattfindet. Besonders herausgearbeitet hat die Psychoanalyse die schuld- und schamproduzierenden Auswirkungen nicht befolgter verinnerlichter Diktate. Auch dem Trauma kommt in diesem Zusammenhang eine wichtige Funktion zu (siehe Mathias Hirsch *Schuld und Schuldgefühl. Zur Psychoanalyse von Trauma und Introjekt*, Göttingen 1997). Die Gestalttherapie wiederum versteht das Introjekt als Folge negativer Verinnerlichung. Hierfür hält die Psychoanalyse, allen voran die Lesart Julia Kristevas, den Begriff des Abjektes bereit. An gegebener Stelle wird dies noch präzisiert. Die Introjektion von kritischen politischen und historischen Einflussfaktoren würde in diesem Sinne weniger die Verinnerlichung von und Identifikation mit moralischen Vorgaben als eine subjektive Verinnerlichung von Gefahr und gefährdetem Leben bedeuten, wie es sich schließlich im Trauma (als "symptom of history") manifestiert.

Militarisierung vieler Länder und vermutlich aufgrund des Einflusses der *School of the Americas* in massivem Umfang in großen Teilen Lateinamerikas unter den Diktaturen der 1960er, 1970er und 1980er Jahre angewandt wurde.⁴³ Historisch geht das erzwungene Verschwinden zudem auf den nationalsozialistischen Nacht-und-Nebel-Erlass zurück.⁴⁴

In Argentinien wurden die Opfer dieser staatsterroristischen Praxis, zuerst noch *detenidos desaparecidos* (abgekürzt DD.DD.), d.h. Verschleppte und an geheimen Orten Festgehaltene und Gefolterte, in den meisten Fällen ermordet und dann spurlos vernichtet – und somit zu *desaparecidos*, zu definitiv Verschwundenen. Unmittelbar nach der Diktatur, die im Jahr 1983 endet, beauftragt der neue, demokratisch gewählte Präsident Raúl Alfonsín die von ihm einberufene *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP) damit, diese Vorfälle zu analysieren. Der berühmte *Nunca Más*-Bericht – das argentinische "libro de la memoria" *par excellence*⁴⁵ – macht die Analyseergebnisse der Öffentlichkeit zugänglich und verurteilt die Menschenrechtsverbrechen.⁴⁶ Im Frühjahr 1985 wird das Verfahren gegen die Juntas ("Juicio a las Juntas") eröffnet – aber bereits 1986 durch jene erste Amnestiegesetze relativiert, auf die unter Carlos Menem weitere folgen.⁴⁷ Diese Untersuchung kann und soll es nicht leisten, die historischen, politischen und sozialen Faktoren, die zur letzten argentinischen Diktatur sowie zu deren Ende geführt haben, mehr als überblicksartig darzulegen. Gleiches gilt für die Aspekte ihrer genuin politischen und juristischen Bearbeitung. Zentral ist indes die Frage, in welcher Weise das bloße Phänomen des Verschwindens – also Depräsentation als

⁴³ Siehe hierzu Elsemann, *Umkämpfte Erinnerungen*, S. 48-64, insbesondere S. 48ff.

⁴⁴ Der Erlass datiert vom 7. Dezember 1941. Weiteres vgl. Lothar Gruchmann, "'Nacht- und Nebel'-Justiz. Die Mitwirkung der Strafgerichte an der Bekämpfung des Widerstandes in den besetzten westeuropäischen Ländern 1942–1944", in *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* Nr. 29, 3. Band (1981), S. 342-396; zur Bedeutung der Nacht- und Nebel-Praxis für die Auseinandersetzung mit dem erzwungenen Verschwinden siehe Elsemann, *a.a.O.* S. 41ff.

⁴⁵ Beatriz Sarlo, *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*, S. 150f.

⁴⁶ Die Kommission tritt im Dezember 1983 zusammen. Ihre Aufgabe ist es, Anzeigen und Zeugenaussagen zum Tatbestand des erzwungenen Verschwindens aufzunehmen und auszuwerten. Der *Nunca Más*-Bericht, auch als *Informe Sabato* bekannt, wurde Präsident Alfonsín am 29. September 1984 übergeben. Vgl. CONADEP (Hg.), *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* [1984], Buenos Aires 1998. Von hier an wird der Bericht als *Nunca Más* zitiert.

⁴⁷ Parallel zur Berufung der Untersuchungskommission CONADEP wird im Dezember 1983 ein Dekret zum Verfahren gegen die leitenden Köpfe der Guerilla-Bewegungen *Montoneros* und *Ejército Revolucionario del Pueblo* (ERP) sowie ein Dekret zur gerichtlichen Verurteilung der Junta-Mitglieder erlassen. Ergebnis des Verfahrens gegen die Juntas sind – wie bereits am Falle Videla dargelegt – schwere Verurteilungen ihrer ehemaligen Mitglieder. Doch noch unter Alfonsín wird das Schlusspunkt-Gesetz ("Ley de Punto Final") erlassen: die gesetzliche Verfolgung der ehemaligen Regimeteilhaber wird eingefroren (eine Ausnahme stellen die Fälle von Kindesentführung dar). Dennoch kommt es 1987 zu militärischen Aufständen, darunter die der "carapintadas", die die unter Alfonsín erlassenen Strafgesetze weiter zu Fall zu bringen versuchen. Sie werden von einem regierungstreuen Teil des Militärs eingedämmt, gleichzeitig bildet sich ziviler Widerstand gegen die erneut aufkeimende Militärgewalt. Die Situation wird politisch und juristisch insoweit gelöst, dass Alfonsín dem Militär gegenüber das Zugeständnis macht, das Gesetz des "Gebührenden Gehorsams" ("Ley de Obediencia Debida") auf den Weg zu bringen. Bei Menschenrechtsorganisationen, in studentischen Kreisen sowie in der politischen Opposition regt sich Kritik. Die Geschichte der Amnestierung setzt sich jedoch fort, als 1989 und 1990 unter Menem die Straferlasse ("indultos") gegenüber jenen erfolgen, die nicht von den vorherigen Gesetzen begünstigt worden waren (etwa der ehemalige Wirtschaftsminister Alfredo Martínez de Hoz).

Wahrnehmungssachverhalt – Gewalt erfuhr, indem es mit der *desaparición forzada* zu einem sozialisierten und politisierten Sachverhalt mutierte, der allerdings viel mit Wahrnehmung und medialer Vermittlung zu tun hat.

In seinem Roman *Quinteto de Buenos Aires* lässt der spanische Autor Manuel Vázquez Montalbán seinen Protagonisten Carvalho im Auftrag eines topischen "tío de América" nach Buenos Aires fahren, damit dieser dort nach einem verschollenen Cousin forsche.⁴⁸ Der Cousin steht exemplarisch für jene als "subversiv" bezeichneten Argentinier/innen, die in den siebziger Jahren politisch, sozial oder intellektuell tätig waren und dem Regime von 1976 ein Dorn im Auge waren. Dabei hat Carvalho bei seiner Ankunft in Südamerika – das Geschehen spielt in den 1990er Jahren – eigentlich den Eindruck, es sei eine neue, postdiktatorische Argentinität angebrochen. Ohne hier näher auf die Nachforschungen des Detektivs einzugehen, sei angemerkt, dass sich eine leitmotivische Sentenz durch das *Quinteto* zieht, die sich als Assoziationskette plakativer, stereotyper und aber auch unheimlicher argentinischer Exportartikel liest. Carvalho wird gefragt, was er mit Buenos Aires bzw. Argentinien verbinde und antwortet prompt: "Maradona, desaparecidos, tango".⁴⁹ Der argentinische Phantastik-Autor Ernesto Sabato wiederum, der die Kommissionleitung der CONADEP innehatte, erklärt in seinem Vorwort des *Nunca Más*-Berichtes angesichts der Vokabel "subversivo" – die benutzt wurde, um die späteren *desaparecidos* im Vorfeld zu stigmatisieren und damit die Verfolgungs- und Vernichtungspraxis zu legitimieren – im Argentinien der 1970er Jahre hätten "semantischen Delirien" gewaltet.⁵⁰ Auch bezeichnet der Schriftsteller das erzwungene Verschwinden als "triste privilegio argentino"⁵¹, während bei Beatriz Sarlo die Bezeichnungen "sinistre Kategorie" und "einzigartige (argentinische) Erfindung" fallen.⁵² Von Vázquez Montalbán hingegen wird jenseits des saloppen Slogans aus dem Munde Carvalhos die Krux des historischen Skandalons wie folgt auf den Punkt gebracht: "Alguien vió alguna vez a un desaparecido?"⁵³

Der repräsentations- und medientheoretischen Ausrichtung dieser Arbeit liegt ein ähnlicher Zweifel zu Grunde. Vor allem verträgt sich die von Vázquez Montalbán pointierte Überlegung mit der Frage, wie jene Überlebenden der argentinischen Diktatur, die unter dem gewaltsamen Eindruck des Regimes geboren wurden und nach der globalen machtpolitischen Wende von 1989

⁴⁸ Manuel Vázquez Montalbán, *Quinteto de Buenos Aires*, Barcelona 1997.

⁴⁹ Ders., ebd., S. 21.

⁵⁰ Ernesto Sabato, "Prólogo" in *Nunca Más*, S. 7-11.

⁵¹ Ders., ebd., S. 9. Angesichts der in Kapitel 1 noch ausgeführten Tatsache, dass das erzwungene Verschwinden auch ein transnationales Paradigma darstellt, ist das von Sabato behauptete "Privileg" vor allem rhetorisch zu verstehen. Gleiches gilt für die Formulierung Beatriz Sarlos.

⁵² Vgl. Beatriz Sarlo, "El altar de la memoria", in *Tres Puntos* Nr. 25, 1. Jahrgang, 23. Dezember 1997, S. 62 f., S. 62. Sarlo greift auf den Begriff des Unheimlichen bei Freud zurück. Vgl. Sigmund Freud, "Das Unheimliche" [1919], in ders., *Gesammelte Werke*, 12. Band/Werke aus den Jahren 1917-1920, Frankfurt am Main 1999, S. 229-268. In Kapitel 2 wird hierzu noch ausführlich Stellung genommen.

⁵³ Vázquez Montalbán, *Quinteto de Buenos Aires*, S. 124.

erwachsen geworden sind, von einer historisch, ideologisch und teilweise auch emotional distanzierten Warte aus darauf reagieren, dass die Opfer der argentinischen Diktatur eben nicht zu sehen waren, weil sie gewaltsam verunsichtbart wurden. In einer Zeit, in der Kommunikationsmedien in einem paradigmatischen neuen Maß zur Verfügung stehen, Memoria-Prozesse technologisch externalisiert und beschleunigt werden und beinahe überhand nehmen, steht es an, die symbolischen und materiellen Leerstellen, die das erzwungene Verschwinden verursacht hat, zu reflektieren. Viele der hier relevanten Künstler/innen und Autor/innen haben ihre Eltern nie oder nie wieder gesehen und besitzen bisweilen nicht einmal Fotos von ihnen. Wie sich ihre Mütter oder Väter zudem als zwangsweise Verschwundene ästhetisch figurieren ließen, ist eine noch sensiblere Frage.

Um diese Problematik noch deutlicher zu machen, sei kurz vorangestellt, wofür die Termini "desaparición" und "desaparecido" in Argentinien stehen. Dafür ist gerade auch die Sicht der Täter zu berücksichtigen, da diese ebenso die semantische Konstruktion dieses Täter/Opfertypus zu verantworten haben. Von Verschwundenen wurde geredet, weil ebenso davon die Rede war, allerorten könnten "subversive", also kommunistische Agenten infiltriert sein: selbst in der Mitte der eigenen Gesellschaft. Das Bild des "inneren Feindes", d.h. die "Neufassung des Staatsfeindes", die im Nachhall der Kubanischen Revolution stattfand, führte zu der These, es existierten "Elemente", die von Innen die nationale Sicherheit gefährdeten und deswegen ausgeschaltet werden müssten.⁵⁴ Weil diese Akteur/innen jenseits ihrer stereotypen Konstruktion keine Aufmerksamkeit erlangen sollten – und erst recht nicht als engagierte Bürger/innen oder gar Held/innen – wurden sie politisch, aber zudem physisch aus dem Weg geschafft. Das Verschwindenlassen erwies sich dabei als eine effektive Methode. In diesem Sinne formulierte General Videla im Jahr 1979 selbst:

Había que desaparecerlos. [...] ¿Dar a conocer dónde están los restos? Pero ¿qué es lo que podíamos señalar? ¿El mar, el Río de la Plata, el Riachuelo? Se pensó, en su momento, dar a conocer las listas. Pero luego se planteó: si se dan por muertos, enseguida vienen las preguntas que no se pueden responder: quién mató, dónde, cómo.⁵⁵

Spätestens seit dieser historischen Aussage Videlas, also der Behauptung, es habe keine anderen Weg gegeben, als die ermordeten "Subversiven" entschieden nicht als Tote, sondern als Verschwundene zu behandeln, ist der Begriff "desaparición", so lässt sich mit einem Verweis auf Miguel Briante formulieren, nicht mehr der alte: "[...] la palabra desaparición, después de unas

⁵⁴ Elsemann, *Umkämpfte Erinnerungen*, S. 50; weiterhin S. 48ff.

⁵⁵ Jorge Videla, transkribiert in *Clarín* vom 14. Dezember 1979. Hier zitiert nach María Seoane und Vicente Muleiro, *El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*, Buenos Aires 2001, S. 215.

treinta mil cosas, ha cambiado. Esa palabra, ya no es lo mismo que era antes."⁵⁶ Hinzugefügt sei, dass Videlas Darlegung schließlich in einem Frage-und-Antwort-Spiel mündete, in dem die politischen Opfer als "incógnitas", als "unbekannte Größe" oder gar als "Rätsel" erschienen:

¿Qué es un desaparecido? En cuanto éste como tal, es una incógnita el desaparecido. Si reapareciera tendría un tratamiento X, y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tendría un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido.⁵⁷

Vor dem Hintergrund dieser im zynischen Sinn objektadäquaten Äußerungen eines "desaparecedor", eines für das erzwungene Verschwinden Hauptverantwortlichen – der doch tatsächlich die rhetorische Frage stellte, was denn ein Verschwundener überhaupt sei – kann formuliert werden, dass in *Quinteto de Buenos Aires* mit der Frage, ob jemals ein Verschwundener gesehen worden sei, die Kalamität der *desaparición forzada* kriminalliterarisch resümiert wird.

Weiterhin lässt sich an dieser einleitenden Stelle sagen, dass das 'aus dem Weg Schaffen' – physisch gesprochen die gewaltsame Depräsentation, ästhetisch gesprochen die Verunsichtbarung – politischer Gegner/innen in Argentinien nicht nur Teil eines konkreten, materiellen und späterhin dematerialisierenden staatsterroristischen Aktes, sondern ebenso Folge kommunikativer Handlungen gewesen ist, die auf einen expliziten Ausschluss politisch und sozial Andersdenkender abzielte. Die "Subversiven" sollten aus dem kulturellen Feld und dem gesellschaftlichen Diskurs entfernt werden.⁵⁸ Dies korrespondierte mit der spurlosen physischen Vernichtung der Opfer und der Amorphität ihres Todes, die die Ausflüchte der Verantwortlichen und die damit verbundene Ungestraftheit überhaupt erst ermöglichte. Die Täter konnten mit dem Verweis auf die Abwesenheit der *corpora delicti* eine Nichtbeweisbarkeit der Taten statuieren. Das juristische, aber auch ästhetische bzw. wahrnehmungsrelevante Vakuum, das damit in der argentinischen Gegenwartsgeschichte und Gesellschaft entstanden ist, scheint mit dem Begriff des "percepticidio" adäquat umrissen.⁵⁹

⁵⁶ Miguel Briante, "Los desaparecidos no desaparecieron", in *Madres de Plaza de Mayo* Nr. 16, März 1986, S. 17. Siehe außerdem Jorge Luis Pellegrini: "Pasaron los años, y la desaparición forzada de personas (no tenemos una sola palabra para decirlo) comenzó a ser un hecho cada vez más frecuente. Pero desde 1976 [...] nos está faltando tener una palabra precisa [...] [que] designe ese hecho criminal [...]". Jorge Luis Pellegrini, "El valor de las palabras", in *Madres de Plaza de Mayo* Nr. 14, Januar 1986, S. 12.

⁵⁷ Videla in Seoane und Vicente Muleiro, *El dictador*, ebd.

⁵⁸ Vgl. Francine Masiello, "La Argentina durante el Proceso: Las múltiples resistencias de la cultura", in Daniel Balderston, David William Foster, Tulio Halperón Donghi et al. (Hg.), *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Minnesota und Buenos Aires 1987, S. 11-29, S. 12.

⁵⁹ Juan Carlos Kusnetzoff, "Renegación, desmentida, desaparición y percepticidio como técnicas psicopáticas de la salvación de la Patria (Una visión psicoanalítica del informe de la Conadep)", in Oscar Abudara, *Argentina, psicoanálisis, represión, política*, Buenos Aires 1986, S. 147-192, S. 108. Die psychoanalytische Betrachtungsweise Kusnetzoffs, in deren Rahmen der Begriff des "percepticidio" steht, ist vergleichbar mit den Reflexionen Alexander und Margarethe Mitscherlichs zu den Verdrängungs- und Verleugnungsmechanismen während und nach dem Nationalsozialismus. Vgl. Alexander und Margarethe Mitscherlich, *Von der Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, Frankfurt am Main 1967. Die Verwendung psychoanalytischer Begriffe in der Bearbeitung der Diktatur

Diese Untersuchung beschäftigt sich ergo mit einem Phänomen, in dem auf scheinbar dichotome Weise ein Moment des konkreten, politischen und kriminellen Tatbestandes, der Teil eines systematisch durchgeführten staatsterroristischen Projektes war, auf das Moment des Unfassbaren, da kaum registrierbaren Todes stößt. Erst die Arbeit des *Equipo Argentino de Antropología Forense* (EAAF), in deren Zuge bis ins Jahr 2012 um die 500 Körper identifiziert werden konnten⁶⁰, stellt dieser Immaterialität oder der "niebla de ninguna parte", in der die Opfer der berüchtigten "Todesflüge", der "vuelos de la muerte", laut Aussage eines Militärangehörigen endeten⁶¹, eine wissenschaftliche Konkretisierung entgegen. Ästhetische Medialisierungen konkretisieren das gewaltsame, aber ins Nebulöse oder Rätselhafte ("¿Qué es un desaparecido? [...] como tal, es una incógnita el desaparecido...") verschobene Verschwinden, das notwendiger Trauerritualistik jede materielle Basis entzog, auf ihre Weise. Bereits im Jahr 1977 schafften die *Madres de Plaza de Mayo* performative und mediale Memoria- und Trauer-Interventionen, auf die die Künstler/innen und Autor/innen, um die es in dieser Untersuchung geht, teilweise rekurren, wenn sie sich auf die Suche nach den Geschichten ihrer Eltern begeben oder jenseits eines biographischen Bezuges die Verrätselung des politischen Verschwindens konterkarieren, und die Ergebnisse ihrer Sondierungen und Gegenentwürfe in unterschiedlichen ästhetischen Medien präsent machen. Eine Rückwende ins Abstrakte und bewusst Unfassbare in den ästhetischen Produktionen indes erfolgt, wenn weniger darauf beharrt wird, was bei der Suche nach den vergangenen Ereignissen herauskommt (darunter bisweilen die eigene Freiheits- und Identitätsberaubung als "hijo desaparecido"⁶²), als dass ein Akzent auf die Suche als solche gelegt

erklärt sich u.a. durch den grundsätzlich starken Einfluss der Psychoanalyse in Argentinien. Siehe hierzu Mariano Plotkin, *Argentina on the couch. Psychiatry, state, and society. 1880 to the present*, New Mexico, 2003. Selbst in der Ausbildung der repressiven Strategien und Rhetorik unter der Militärdiktatur sind psychoanalytische Rekurse vorgekommen. Gleiches gilt für Stellungnahmen der Verantwortlichen zu den Geschehnissen.

⁶⁰ Siehe hier die Website des *Equipo Argentino de Antropología Forense*: http://www.eaaf.org/eaaf_sp/, dazu siehe die *Links* zu einigen Presseartikeln, die sich zum Forschungsstand seit 2010 äußern (4. 1. 2010). Die Zahl der identifizierten Körper hat sich seit 2010, wo es noch 120 Fälle waren, auffällig erhöht. Das EAAF ist mittlerweile auf der ganzen Welt im Einsatz.

⁶¹ Zitiert nach Tomás Eloy Martínez, "El olimpo del horror", in *El País* vom 1. Januar 2006: http://www.elpais.com/articulo/portada/Olimpo/horror/elpeutec/20060101elpepspor_4/Tes (4. 1. 2010). Horacio Riquelme wiederum hat die südamerikanischen Diktaturen einer "Zeit der Finsternis" zugeschrieben. Horacio Riquelme (Hg.), *Era de nieblas. Derechos humanos, terrorismo de Estado y salud psicosocial en América Latina*, Caracas 1990. Bei den "vuelos de la muerte" wurden Gefangene in betäubtem Zustand von Flugzeugen aus ins Meer oder in den Río de la Plata geworfen. Diesen "lanzamientos de detenidos" fielen 2000 Menschen zum Opfer. Beim Besuch der Interamerikanischen Menschenrechtsorganisation in Argentinien wurden viele der für die Flüge vorgesehenen Gefangenen auf eine Insel geschafft, die im Besitz der Katholischen Kirche war, so dass mit dieser Methode ungestört fortgeschritten werden konnte. Kapitel 2 wird die Hintergründe dieser Praxis wie auch die Tatsache der "Zombifizierung" der Verschwundenen genauer darlegen.

⁶² Sogenannte verschwundene Kinder gibt es in ganz Lateinamerika; seit der Jahrtausendwende haben sich unterschiedliche Kommissionen der Vereinten Nationen mit dem Thema befasst. In Argentinien – wo diese Kinder dem "botín de guerra", also der "Kriegsbeute" zugerechnet werden, betrifft dies, anders als in Zentralamerika, eine vor allem bürgerliche Öffentlichkeit. Vgl. Julio E. Nosiglia, *Botín de guerra*, Buenos Aires [1998] 2007, mit einem Vorwort von Estela de Carlotto. Siehe auch den gleichnamigen Dokumentarfilm von David Blaustein, *Botín de guerra*, Argentinien 2000, 118 Min., sowie die Homepage *Abuelas de Plaza de Mayo*: <http://www.abuelas.org.ar/>. 5. 2. 2010. Zu den mittlerweile sehr professionalisierten Verfahrensweisen der *Abuelas* äußert sich an gegebener Stelle noch

wird. Um diese medialen Verfahrensweisen gegen ein paradigmatisches, in der Zeit des Diktatur unter dem Siegel des Euphemismus und der Verleugnung vereinbarten, gewissermaßen vergewaltigten Verschwindens geht es in den Texten, Fotografien, Collagen, Filmen und Theaterstücken, die in dieser Untersuchung analysiert werden und die sich selbst einer gewissen Attraktivität des Phantasmagorischen nicht verweigern.

Fragestellung

Die Fragestellung, die zu dieser Untersuchung geführt hat, ist folgende: **1.** Wie kann das Wissen um die Geschichte einer südamerikanischen Diktatur der siebziger und achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts, die ein sehr spezifisches, an die Grenzen des Vor- und Darstellbaren führendes Menschenrechtsverbrechen kennzeichnet, ästhetisch in die Gegenwart des 21. Jahrhunderts vermittelt werden? **2.** Wie nähern sich solche Künstler/innen und Autor/innen dem Phänomen des erzwungenen Verschwindens, die selbst Opfer der Geschichte der Gewalt, doch auch Zeug/innen einer weltpolitischen Wende sind, die jene ideologischen Konstellationen relativ werden ließ, mit denen wiederum die Geschichte der lateinamerikanischen Diktaturen zusammenhängt? Sind die Annäherungen der hier relevanten argentinischen Kulturschaffenden an das soziale und politische Trauma ihres Landes mit jenen postdiktatorischen Desideraten verbunden, die nach 1989 im transnationalen Maße formuliert werden? **3.** Welche mnemonischen und auch ästhetischen Verfahrensweisen wählen diese Kulturschaffenden, um die phänomenologische, aber auch soziale und politische Krux des erzwungenen Verschwindens zu konfrontieren? Betreiben sie Gedächtniskunst oder vielmehr ein Memoria-Recycling, das sich dadurch rechtfertigt, dass die während der Diktatur gewaltsam verursachten Depräsentationen weiterhin gegenwärtig sind und die Erfahrungen, die mit ihnen verbunden sind, noch lange nicht abgespeichert werden können? **4.** Wie wirkt sich auf die in dieser Untersuchung relevanten Arbeiten aus, dass sich Ende der 1990er Jahre in Argentinien eine nationale Krise zuzuspitzen beginnt, die mit ihrem Eklat im Dezember 2001 die Debatte um erzwungenes Verschwinden wieder aufflammen lässt, weil der Staat gegen protestierende Bürger/innen eingreift und zudem die Rede auf ein "ökonomisches Verschwinden" kommt?⁶³

Kapitel 5. Vorausgeschickt sei, dass allein die lange Liste an Literatur, die auf die Initiative der *Abuelas* zurückgeht und die über ihre *Website* zu konsultieren ist, die mittlerweile zur Verfügung stehenden Mittel sowie die Kompetenz darlegt, mit der auf das Thema der Kindesentführung und illegalen Adoption geantwortet wird.

⁶³ Vgl. etwa Sandra Lorenzano, "No aportar silencio al silencio", in dies. und Ralph Buchenhorst (Hg.), *Políticas de la Memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, Buenos Aires und Mexiko-Stadt 2007, S. 11-14, S. 12ff.

Ausgangsthesen

Für die Beantwortung der dieser Fragen – und der provokanten Überlegung, wieso es noch keine restlose Ablage der Erfahrung mit dem Verschwinden in Argentinien geben kann – scheinen die folgenden Ausgangsthesen, die der Untersuchung die Stichworte für ihren Titel gaben, wichtig:

1. These: Wird die politische und soziale sowie ethische und phänomenologische Katastrophe des erzwungenen Verschwindens von Menschen unter politischen Systemen als global geltendes Paradigma aufgefasst, gegen das es auch über ästhetische Aussagen und Medien anzuerinnern gilt, die ebenso neue Formen von sozialem und ökonomischen Ausschluss reflektieren, so müssten gleichermaßen generationelle Perspektiven und Vorgehensweisen diese Erinnerung prägen. Dies meint etwa einen spezifischen Umgang mit medialen (und technologischen), aber auch mit ideologischen Optionen, die im 20. und im frühen 21. Jahrhundert definitiv anders ausfallen als die, die zur Zeit der argentinischen Diktatur und kurz nach ihr zur Disposition standen.

2. These: Im Raum des ästhetischen Mediums können stereotype Figurationen aufgegriffen und variiert und Paradigmen dekonstruiert werden.⁶⁴ Unter vielen Diktaturen der 1970er Jahre, die wie die meisten autoritären Systeme zur monologischen Darlegung tendierten, entstand das Bild des "inneren Feindes". Dieses kann in der ästhetischen Medialisierung ebenso wie das des passiv gesetzten Opfers rekontextualisiert werden: Damit wird wiederum eine komplexere Erinnerung und sogar eine transgenerationelle Kritik an den ehemaligen, gewaltsam verschwundenen gesellschaftlichen Akteur/innen möglich. Das metaphorische Paradigma der *desaparición* und die entsprechende politische Hintergrundmetaphorik werden dabei ebenso kritisch reflektiert oder gar entschlüsselt.⁶⁵

3. These: Der Begriff des "percepticidio" verweist darauf, dass trotz der physischen Vernichtungspraxis, die das erzwungene Verschwinden in seiner konkreten Form bedeutet, erst die wahrnehmungsirritierende Technik, die darin bestand, die Opfer dieser Praxis (also illegal inhaftierte, gefolterte und anschließend ermordete Menschen) metaphorisch und medial ungesehen zu machen, die Strategie der *desaparición* perfektioniert hat. Parallel dazu wurde die Macht des Terrors in Szene gesetzt.⁶⁶ Ästhetische Verfahrensweisen und Medien, die an das

⁶⁴ Ein Paradigma versteht sich hier als Muster oder Modell, das zu spezifischen diskursiven und praktischen Verfahrensweisen führt. Wird ein Paradigma analysiert, gibt es wiederum Aufschluss über die hinter ihm stehenden Vorurteile und Doktrinen und macht politische und soziale Zusammenhänge deutlich.

⁶⁵ Als Hintergrundmetaphorik kann ein Geflecht aus verbildlichenden Konventionen verstanden werden, ein naturalisiertes Weltbild, auf das ein literarischer Text (oder ein anderes ästhetisches Medium) zusätzlich zu seiner eigenen (innovativen) Metaphorik zurückgreift. Vgl. Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bonn 1960, z.B. S. 291.

⁶⁶ Siehe auch Estela Schindel, *Desaparición y Sociedad. Una lectura de la prensa gráfica argentina (1975-1978)*, auf Dissertation Online/FU, <http://www.diss.fu-berlin.de/2005/5/>. S. 56. 18. 1. 2010. Die nach Fertigstellung dieser Untersuchung erschienene Buchfassung: Schindel, *La desaparición a diario. Sociedad, prensa y dictadura (1975-1978)*, Villa María 2012.

erzwungene Verschwinden erinnern, können diese soziale und politische Erfahrung der Unsichtbar- und Sichtbarmachung aufgreifen. Dies impliziert gleichzeitig Repräsentationskritik: die Auseinandersetzung mit gewaltsam Depräsentiertem verlangt unter Umständen mnemische Strategien, die meta-repräsentativ und meta-medial ausfallen.

4. These: Da das erzwungene Verschwinden in seinem Kern die Zerstörung von Körpern sowie deren anschließende Verunsichtbarung bedeutet, wird sein "unheimlicher" Gehalt in jenem Moment relativiert, in dem der Körper als konkreter Erfahrungsort (wieder-)erscheint. Die forensische Anthropologie hat gezeigt, dass der gewaltsamen Depräsentation wissenschaftliche Methoden der Rekonstruktion und Identifikation entgegengestellt werden können, die biographisch substantielle Aussagen für Hinterbliebene der zwangsweise Verschwundenen (z.B. deren Kinder) bedeuten. Exhumierte Körper bzw. deren Überreste materialisieren den Tod, außerdem lässt sich an ihnen nachvollziehen, welche gewaltsame Todesart stattgefunden hat. Die performative, also u. a. körperliche ästhetische Medialisierung des erzwungenen Verschwindens wiederum macht die gewaltsam produzierte Abwesenheit präsent, indem sie z.B. gegenwärtige Körper einsetzt und auf deren faktisch-affirmative Präsenz setzt (etwa wenn evident wird, dass Kinder von Verschwundenen überlebt haben und deswegen auf einer Bühne stehen können, um sich die Erfahrung von körperlicher Desintegration anzuverwandeln oder sie zu dekonstruieren).

Methodische Ansätze, Aufbau der Untersuchung und Korpus

Diese Untersuchung verfährt diskursanalytisch, repräsentations- und medientheoretisch. Eine der zentralen Punkte dabei ist, dass auf einen Regierungsdiskurs, der im Kontext des Kalten Krieges stand, weil die Rede von "subversiven Elementen" war, die ein neoliberale nationales Projekt – kurz: die nationale Sicherheit angesichts der weltweiten Bedrohung des Kommunismus – gefährdeten⁶⁷, gewaltsame Depräsentationen (d.h. massenhafte und ungestrafte Verschleppung, illegale und geheime Haft, Folter und spurloser Mord) folgten. In unterschiedlichen postdiktatorischen Etappen sollte mit dieser politischen, gesellschaftlichen und phänomenologischen Erfahrung, die Argentinien bis dato prägt, ganz offiziell im Interesse sozialer und subjektiver Erinnerungsarbeit repräsentativ verfahren werden.

Auch um diese offiziellen Modelle von Memoria geht es in der vorliegenden Untersuchung. In erster Linie aber interessieren jene Bearbeitungen des erzwungenen Verschwindens, die die Regeln konventioneller Repräsentation hinterfragen, weil gewaltsame Depräsentation ein adäquates Medialisierungsmaß zu verlangen scheint. Demnach stehen in dieser Untersuchung

⁶⁷ Um ein besseres Verständnis der Art der Rede zu gewinnen, die die argentinischen Juntamitglieder führten – und die selbstverständlich von vielen regierungstreuen Medien perpetuiert wurde – sei noch einmal auf die "Documentos militares" verwiesen, die in Fußnote 11 und 12 zitiert werden.

literarische Texte, Filme, Fotografien, performative Aufführungen und Interventionen sowie Dispositive im Internet im Vordergrund, die auf Formen der Absenz reagieren und kritisch reflektieren, welche besondere Herausforderungen sich den Prinzipien der Repräsentation stellen, wenn es explizit um gewaltsam hervorgerufene Absenz geht. Bei der Analyse der relevanten Medien und Medialisierungen geht es außerdem darum, ob Antworten auf die *desaparición forzada* nicht besonders produktiv sein, ja sogar präsentativ oder simulativ wirken müssen.

Um dieser Haupthypothese nachgehen zu können, werden in der Untersuchung folgende theoretische und empirische Akzente gesetzt:

Kapitel 1 geht vom Verschwinden als phänomenologischer Erscheinung und Grundproblem der Ästhetik aus. Das Verschwinden ist Dispositiv des Unsichtbaren und Depräsenten, kann aber auch eine Passage zur extremsten Variante der physischen Abwesenheit, zum Tod, bedeuten. Weitere Varianten des Verschwindens finden sich in der Verunsichtbarung, dem Trauma und dem Vergessen. Sie können alle sozial produziert werden und stellen wiederum Elemente oder Präfigurationen des erzwungenen Verschwindens dar. Varianten des Verschwindens ereignen sich im 20. (und beginnenden 21. Jahrhundert) unter spezifischen technologischen Voraussetzungen und entsprechenden Diskursen über Wahrnehmung, Körper und Tod. Daraus lässt sich eine kulturelle, soziale und politische Phänomenologie des Verschwindens ableiten. Das gewaltsame Verschwinden von Menschen unter einem politischen Regime lässt sich als ein in mehrfachen Sinn zugangsbegrenztes, "anderes, fremdes" Verschwinden verstehen. Das Kapitel folgt diese Annahmen und erläutert insbesondere die Geschichte der ideologischen, mythologischen und konkret körperlichen 'Produktion' des erzwungenen Verschwindens während der letzten argentinischen Diktatur.

Kapitel 2 schafft eine Bestandsaufnahme von Verfahrensweisen gegen das Verschwinden. Darunter fallen die grundlegend ästhetischen Strategien gegen naturgesetzliche Formen des Verschwindens, bei denen auf Depräsentation Versuche von Repräsentation erfolgen. Als kulturelle Kategorie mit sozialen und politischen Implikationen indes verlangt das Verschwinden insbesondere analytische und kritische ästhetische Medialisierungsformen. Dies gilt umso mehr, wenn es sich um ein ausgesprochen gewaltsames Verschwinden handelt. Soziale Verunsichtbarung, Traumatisierung und diktiertes Vergessen als Elemente der *desaparición forzada* lassen die Frage aufkommen, ob es nicht spezifische Ästhetisierungen und Medialisierungen geben muss, die die Option einer Repräsentation des erzwungenen Verschwindens sogar verwerfen, um sich an ihrer statt darauf konzentrieren, signifikante Leerstellen präsent zu machen. Das Kapitel schlägt mehrere Arbeitsbegriffe vor, um diese Dimensionen und Desiderate bezüglich der ästhetischen Medialisierung des erzwungenen Verschwindens nachzuvollziehen.

Bereits der Begriff der Depräsentation ist nicht besonders geläufig, legitimiert sich jedoch, weil jener der Repräsentation hinterfragt wird, aber seine Momente von Präsentation und Präsenz extrapoliert werden. Wenn es Re-Präsentation gibt, kann es auch De-Präsentation geben.

Um eine kritische, im lateinamerikanischen Sinn "kontrainformative"⁶⁸, d.h. alternative Medialisierung des Verschwindens terminologisch zu fassen, wird weiterhin die Bezeichnung der Kontra(re)präsentation vorgeschlagen. Als kontra(re)präsentativ ließen sich jene Verfahrensweisen bezeichnen, die ganz spezifische mnemische und ästhetische Aspekte besitzen, um auf die Erfahrung des gewaltsamen Verschwindens zu reagieren. Hier werden die telepräsentischen und die simulativen Strategien hervorgehoben.

Auch geht das Kapitel kritisch auf Mythologeme und literarische Topoi ein, die mit der Behauptung zu tun haben, mit dem erzwungenen Verschwinden sei "das Unheimliche" in eine Gesellschaft eingebrochen. Diese Vorstellungen beeinflussen nämlich die zivilgesellschaftliche und offizielle Bearbeitung des Traumas als auch die postdiktatorischen Memoria-Kontroversen in ihren Narrativen. In diesem Zusammenhang werden nicht nur die Diskurse der *Madres de Plaza de Mayo* dargelegt, sondern auch "Todesflüge", Zombies, Teufel, und andere Erscheinungs- und Wiedererscheinungsfigurationen eine Rolle spielen, die sich sogar in offiziellen Texten wie in Sabatos historischem Vorwort zum *Nunca Más* finden – als postdiktatorische Fortführungen ideologischer Konstruktionen. Allerdings können diese verunheimlichenden Konstruktionen auch als Verfahrensweisen gegen das Verschwinden begriffen werden. Die zivilgesellschaftlichen Reaktionen hingegen stellen kontrainformative Forderungen, die die Abwesenheit der gewaltsam Verschwundenen präsent machen und schließlich dazu führen, dass juristische Definitionen erfolgen, die eine strafrechtliche Verfolgung der Täter und andere Initiativen möglich machen, im öffentlichen Raum und im Internet.

Kapitel 3 geht der Frage nach möglichen ästhetischen Kontra(re)präsentationen des erzwungenen Verschwindens anhand von Material nach, das in Argentinien unter der Diktatur, während der Redemokratisierung, also ab dem Jahr 1983, und späterhin in der Regierungszeit unter Carlos Menem seit Beginn der 1990er Jahre entstanden ist. Vor allem die in den Jahren nach 1976 geschaffenen Produktionen müssen kontrainformative und ästhetische Verfahrensweisen gegen offizielle Diskurse des Phantasmagorischen und gegen die Zensur

⁶⁸ Das Adjektiv 'kontrainformativ' sowie das Substantiv 'Kontrainformation' sind Übertragungen der in Lateinamerika gebräuchlichen Termini "contrainformativo" und "contrainformación". Siehe Carlos Rodríguez Esperón und Natalia Vinelli (Hg.), *Contrainformación*, Buenos Aires 2004. Die "contrainformación" ist eine bewusst minoritäre Form der Informationskultur. Da bei der Vermittlung von Hauptnachrichten marginalere bzw. weniger sichtbare Themen nur schwerlich aufgenommen werden können, manche Informationslücken aber auch politischen Entscheidungen obliegen, versucht die Kontrainformation unter Nutzung von sogenannten Mikromedien, kompensatorisch zu wirken. Zur Beziehung von Nachrichtenmedien und Unsichtbarkeit sowie zur Funktion von Mikromedien und mikropolitischen Methoden gibt die Untersuchung an mehreren Stellen Auskunft.

entwickeln. Nach der Diktatur kommt es zu einer gewissermaßen kathartischen, aber auch antiutopischen Vielproduktion. Mit dem Menemismus und seinen Amnestie- und Schlusspunktgesetzen und einer "época light"-Atmosphäre stagniert die Produktion, bis mit dem Jahrestag des Diktaturbeginns 1996 erst eine Zwischengeneration und dann die Kinder von Verschwundenen ins kulturelle Feld treten. Vor allem wird in diesem Kapitel dargelegt, dass jedes ästhetische Medium seine ganz eigenen Speicher-, Abruf- und Transferstrategien besitzt. Ebenso geht es darum, dass Formen der performativen Intervention, insbesondere unter expliziter Einbeziehung des Körpers, mnemische/mnemonische Leistungen hervorbringen. Gerade angesichts der unter der Diktatur und direkt danach entstandenen Arbeiten stellt sich die Frage, ob sie geschlossener oder aber eher unzuverlässigere Verfahrensweisen wählen, die bewusst Aspekte der Desintegration, der (unter Umständen wahnsinnigen) Dissoziation, Depersonalisation und Derealisation sowie der formalen, symbolischen und konzeptuellen Migration wählen, oder eher materialisierende Vermittlungsformen. Diese Überlegung wird in den folgenden Kapiteln generationell fortgeführt.

Kapitel 4 setzt sich mit der Arbeitsweise jener Kulturakteur/innen auseinander, die um den 20. Jahrestag des Beginns der Diktatur (1996) aktiv zu werden beginnen, als sich auch die Menschenrechtsorganisation H.I.J.O.S. zusammenschließt. Von nun an geht die Untersuchung der innovativen Fortsetzung von Gedächtnisformationen und der Erweiterung von Erinnerungsgemeinschaften nach. Die Pluralisierung von postdiktatorischen Narrativen und visuellen, performativen sowie materiellen und wiederverwertenden Medialisierungen, die im Detail in Kapitel 5 analysiert werden, steht zwar durchaus in einem spezifischen lokalen (und nationalen) Kontext und nimmt oftmals Gestalt im öffentlichen Raum an. Dennoch gehen sie auch in das globale Memoria-Netzwerk ein, das die neuen Medien bereitstellen. Das unterscheidet diese Kulturproduktionen fundamental von jenen, die in den 1970er und 1980er Jahren entstanden. Die neuen Kulturakteur/innen agieren damit präsent und telepräsent, weil sie an der Schnittstelle von physischem Auftritt im öffentlichen Raum, publikumsnahen Veröffentlichungsformen und der virtuellen Präsenz im Internet arbeiten.⁶⁹

In diesem Kapitel wird jedoch vor allem gefragt, unter welchen Vorzeichen die neuen Kulturakteur/innen generationell zu fassen seien. Genealogien und deren Mythologisierungen spielen hier eine große Rolle und verlangen die kritische Auseinandersetzung mit paternalen

⁶⁹ Wenn die hier relevanten Künstler/innen und Autor/innen auch nicht direkt im Internet arbeiten, ist ihre Arbeitsweise doch von ihm beeinflusst. Gleiches gilt für die Vertriebswege, die sie für ihre Werke teilweise selbst wählen, wenn sie nicht in den konventionellen Kulturmarkt fallen. Jenseits des so demokratisch scheinenden, zumindest vielstimmigen Speicher- und Abrufraums des Internet ist der öffentliche Raum besonders aussagekräftig, wenn es um die Vergegenwärtigung von politischer Gewalterfahrung und insbesondere um Depräsentiertes geht, weil dieser zur Zeit der Diktatur der Zivilgesellschaft verschlossen war –während die privaten Räume (Häuser und Wohnungen, aus den Menschen verschleppt wurden) extrem gefährdet waren.

politischen Testamenten und Reden über genetische Identität. In den ästhetischen Arbeiten, die abschließend Kapitel 5 analysiert, wird dies besonders deutlich. Deswegen wird im Vorgriff hierauf auch ein weiterer, titelgebender Arbeitsbegriff vorgeschlagen: Félix Bruzzone, Mariana Enríquez, Martín Gambarotta, Virginia Giannoni, Lucila Quieto, Albertina Carri, Lola Arias und weitere mit diesen assoziierbare Kulturakteur/innen werden unter dem Namen "Camada Cadáver" zusammengefasst und dabei von der bei H.I.J.O.S. engagierten "generación HIJOS" unterschieden.⁷⁰ Denn während bei H.I.J.O.S. der Begriff der politischen Familie reformuliert wird, setzten sich diese Autor/innen und Künstler/innen bewusst mit der Abstraktheit der "generación desaparecida", also der verschwundenen Generation vor ihnen auseinander und machen in erster Linie die sozial, politisch und kulturell signifikanten Leerstellen ästhetisch präsent. Sie weisen hierbei mit durchaus eigensinnigen Formaten auf die Praxis der gewaltsamen Depräsentation und ihre Folgen, den dematerialisierten Tod und die permanenten Absenzen hin, sowie auf die mythologischen, spekulativen oder spektakulären Aspekte der zivilgesellschaftlichen und offiziellen Traumabearbeitungen – ohne sich etwas vorschreiben zu lassen.⁷¹ Grundsätzlich nehmen die ausgewählten Künstler/innen und Autor/innen Anleihen aus der Postmoderne auf. Ganz besonders prägt ihre Arbeiten, dass sie ideologische Ansichten quittieren, die bei der prominenten, unter der Diktatur realisierten und entsprechend geahndeten "literatura comprometida" oder dem *Tercer Cine* zu finden waren, bei H.I.J.O.S. (nach dem Motto "La lucha que nos parió") aber noch nachwirken. Die "Camada Cadáver" prägt, dass die Aspekte der gescheiterten Moderne, die von der Postmoderne benannt wurden, Ende des 20. Jahrhunderts hypermoderne Zuspitzungen erleben, dass der Informationsstand und die technologischen Ausrüstungen stetig wachsen und sich die Lebensformen immer mehr differenzieren.⁷² Migrationen und Alteritätserfahrungen, doch auch exzessive soziale, kommunikative und professionelle Mobilität lassen die Wirklichkeit zunehmend unübersichtlich erscheinen.

⁷⁰ Die Bezeichnung ist Resultat eines längeren Findungsprozesses und legitimiert sich, weil bislang keine nominierende Bestandsaufnahme für diese postdiktatorische Generation vorhanden ist.

⁷¹ Der ausgewählte "Wurf" von Kulturschaffenden teilt mit H.I.J.O.S. jedoch eine "neue Angstlosigkeit" und neue Formen, ihren Körper zur Verfügung zu stellen ("poner el cuerpo"). Vgl. Naomi Klein, zitiert in "Biopolítica. Viaje por los desafíos que nos plantean HIJOS", ohne Autor/in, in MU Nr. 2 (*Que los parió. Cómo nos está marcando la generación HIJOS*), S. 2-7, S. 3; ebenso Daniel Feierstein, "La pregunta incómoda. Pasajes de una conversación con Daniel Feierstein...", a.a.O., S. 5.

⁷² Hypermoderne bedeutet weder Negation oder Überwindung von Moderne oder Postmoderne, sondern in erster Linie die Beschleunigung und Zuspitzung moderner Prozesse. So wie der Hyperkonsum z.B. stellt auch die Hyperkommunikation einen wichtigen Anteil an ihr, bzw. beide Sphären vermengen sich in extremer Weise. Die Aufhebung räumlich-zeitlicher Grenzen im Internet führt zum Eindruck, die Konstruktion von Identität könne zumindest auf den ersten Blick autonomer vonstatten gehen und sich Manifestationen subjektiver Meinung barrierefreier gestalten.

Die Bezeichnung ist im deutschsprachigen Raum nicht so geläufig wie im französischen oder spanischsprachigen, in dem man sich bezieht auf: Gilles Lipovetsky und Sébastien Charles, *Les temps hypermodernes*, Paris 2004. Außerdem siehe François Ascher, *La société hypermoderne*, Paris 2005.

Das Kapitel legt in erster Linie die mnemischen Interventionen, "justicia social"-Praktiken und testimonialen Arbeitsweisen von H.I.J.O.S. und einigen Straßenkunst-Kollektiven dar, damit in Kapitel 5 die fiktionalen bzw. auffällig häufigen doku-fiktionalen Modi der "Camada Cadáver" umso besser hervorgehoben werden können.⁷³ Gleichzeitig macht das Kapitel deutlich, dass sich vor allem die Vertreter/innen der "Camada Cadáver" ihren Eintritt in das kulturelle Feld erarbeiten müssen und die Kategorie der Intellektuellen, die die Generation vor ihnen für sich beanspruchte, für sie kaum mehr Gültigkeit besitzt.

Kapitel 5 als empirischer und analytischer Hauptteil der Untersuchung liefert erst einmal Einführungen in die neuen literarischen, bildervermedialen und performativen Bewegungen in Argentinien, die von den Vertreter/innen der "Camada Cadáver" maßgeblich geprägt werden. Die *Nueva Narrativa Argentina*, die *Nueva Poesía Argentina*, das *Nuevo Cine (Independiente) Argentino* und die Produktionen im Bereich der Fotografie und der plastischen Bilderverfahren werden vorgestellt und dabei auch noch die Vorarbeiten einer in den späten 1950ern oder in den 1960er Jahren geborenen, ebenso postdiktatorischen "Generación Después" (als zwischengenerationell, spanisch: "bigenacional") dargelegt. Die ästhetischen wie auch mnemischen/mnemonischen Experimente und 'Frechheiten,' die die Kinder von zwangsweise Verschwundenen teilweise liefern – und die die Arbeiten der "Generación Después" unterdessen vermissen lassen – konnten erst nach den genetischen Identitätsfindungen, d.h. nach Mitte der 1990er Jahre mit der nötigen Distanz entstehen.

Das Forschungsinteresse dieser Untersuchung liegt explizit im Bereich der Produktionen dieser Akteur/innen, weil hier der Überlegung nachgegangen werden kann, ob Überlebende einer Diktatur, die neben dem gewaltsamen Verschwinden ihrer genetischen und/oder symbolischen Eltern unter Umständen eine Verfälschung ihrer eigenen Identität erlitten haben, postmoderne Kategorien wie Differenz, Alterität oder Hybridität als gewinnbringend erfahren können und/oder ob sie sie in erster Linie als traumatisch bzw. als politisch und sozial ahndbar begreifen. Ein weiterer Aspekt ist, dass sich die relevanten Arbeiten durch die Krisenkultur nach 2001/02 stärker zu radikalisieren scheinen als die der Zwischengeneration, d.h. dass sie besonders kontraintformativ ausfallen oder aber karnevalesk-mimetisch operieren, also das Mandat einer anti-mimetischen Ästhetik untergraben. Und schließlich gilt, dass auch die Arbeiten der "Camada

⁷³ Eine genauere Auseinandersetzung mit der umfassenden Begriff des Testimonialen, die innerhalb der Lateinamerikanistik in ein klassisches Forschungsfeld gehört (insbesondere: *literatura testimonial*) soll in dieser Untersuchung zwar nicht völlig ausgelassen werden, weil sich innerhalb des heterogenen Memoria-Panoramas, das analysiert wird, auch Medialisierungen finden, die allein wegen ihres autobiographischen Gehaltes das *testimonio* nicht völlig obsolet werden lassen. Insbesondere die bei H.I.J.O.S. organisierten Kulturakteur/innen versuchen noch teilweise bezeugende Haltung anzunehmen. Doch bietet sich vor allem der Begriff der Doku-Fiktion (oder des Doku-Essays) an, einer hybriden Gattung, die bewusst spekulative Aspekte einfließen lässt und von vielen hier relevanten Autor/innen und Künstler/innen genutzt wird und auch der Kontrainformation zuzurechnen ist.

Cadáver" selbstredend auf ihre Weise bereits historisch sind und ansatzweise periodisiert werden können.⁷⁴

Titel und Hauptbegriffe der Untersuchung

Der Titel dieser Untersuchung, "Gegen(-)Abwesenheiten. Memoria-Generationen und mediale Verfahrensweisen kontra erzwungenes Verschwinden [Argentinien 1976-1996-2006]" legt ein Hauptaugenmerk auf die Kategorie der Abwesenheit, doch ebenso auf deren Oppositionsbegriff. Dieser stellt allerdings nur auf den ersten Blick ein kontradiktorisches Antonym dar. Als Gegenbegriff zur Abwesenheit ist nämlich ganz bewusst nicht die Anwesenheit gewählt worden, weil das Wortspiel Gegen-Abwesenheiten deskriptiver und programmatischer scheint, als es das Paar Abwesenheiten-Anwesenheiten wäre. Der vorliegenden Untersuchung geht es zwar um einen Ausgangsbegriff, der die von der letzten argentinischen Diktatur gewaltsam verursachten Abwesenheiten bezeichnet. Doch ebenso ist es ihr um Wirklichkeiten zu tun, die mittels eines Begriffes mit Gegenvorsilbe expliziter werden: die Anwesenheiten von postdiktatorischen Akteur/innen bzw. deren ästhetischen Produktionen, die sich entschieden gegen eine Kontinuierung des Verschwindens einsetzen, und somit etwas gegen die Abwesenheiten unternehmen. Die Klammer (-) zwischen der Vorsilbe Gegen- und dem Ausgangsbegriff Abwesenheiten wiederum ist gleichzeitig Binde- und Trennstrich, weil es nicht nur um eindeutige Gegenentwürfe angesichts der Abwesenheiten, sondern auch um Übergangsmomente und Transgressionen zwischen den beiden Status geht. Wie neben dem Haupttitel auch der Untertitel mit dem Verweis auf das Verschwinden ankündigt, werden in der vorliegenden Untersuchung phänomenologisch schwierige Kategorien verhandelt. Doch Markierung, die das Präfix Gegen- vornimmt, antizipiert gleichzeitig, dass es, wie es im Untertitel heißt, um Verfahrensweisen geht, die sich "kontra" verhalten, d.h. um solche, die sich der Krux des Verschwindens gewissermaßen entgegenstellen. Im Folgenden werden jene Hauptbegriffe und Konzepte dargelegt, welche bei der Analyse dieser (medialen, ästhetischen und mnemonischen bzw. mnemischen) Verfahrensweisen, die diese Entgegenstellung versuchen, eine elementare Rolle spielen:

⁷⁴ Hinter der Jahreszahl 2006 im Titel dieser Arbeit steht noch ein gedachtes "Danach". Dies ist nicht nur der Tatsache geschuldet, dass mehrere Werke, die besonders 'trashig' ausfallen – nämlich Félix Bruzzones Roman *Los topos*, Mariana Enríquez' Erzählung "Cuando hablábamos con los muertos" und Lola Arias' Biodrama *Mi vida después* – nach 2006 erschienen und somit die 'runde', für eine wissenschaftliche Bestandsaufnahme angenehm übersichtliche Zehn-Jahres-Klammer sprengen, sondern auch der Tatsache, dass das Wirken der "Camada Cadáver" sich erst konstituiert. Auch sei vorweggenommen, dass die Idee einer vitalen Erinnerungskraft und einer entsprechenden Logik der Wieder- und Neuverwertung die Bezeichnung "Camada Cadáver" insofern als intertextuell, intermedial und 'internemisch' ausweist, als sie an einen exemplarischen Text von Néstor Perlongher aus den 1980er Jahren gemahnt, der das erzwungene Verschwinden zum Thema hat und zu dem Martín Gambarotta eine *réécriture* oder ein Recycling anfertigt.

1. Abwesenheit/Absenz: Abwesenheit ist ein nicht eindeutig belegter ästhetischer Grundbegriff, der in dieser Untersuchung prominent zu Tage tritt. Erst im 20. Jahrhundert sind Kunst- und Kulturwissenschaft sowie Philosophie sensibel dafür geworden und haben die Kategorie in das Begriffsfeld der Synästhesien um Schweigen, Mangel und Leere gestellt.⁷⁵ Der Terminus Abwesenheit bzw. Absenz ist paradox, stammt doch Absenz vom lateinischen *absentia* und dieser Begriff über *absens* (abwesend) und *abesse* (abwesend sein) wiederum von *esse*, also von "sein" ab. Auch die ästhetische Darstellung der Abwesenheit bezieht sich auf die Folie der Präsenz, allein deswegen, weil sie die Anwesenheit von Äußerungsstrukturen und Vermittlungsmedien braucht.⁷⁶ Der Darstellung von Absenz ist eine rückbezügliche Temporalität eingeschrieben, d.h. der Bezug auf einen Zustand vor der Abwesenheit. Vergegenwärtigung oder Wieder-Gegenwärtigmachung ließe sich als im weitesten Sinne historiographisch auffassen, weil sie unter Umständen auf eine Materiallage vor dem Moment der Re-Präsentation bezieht, etwa auf eine Abundanz von Dokumenten, die vernichtet wurden, nach der Destruktion aber rekonstruiert oder imaginiert werden. Hier schließt sich ein weiteres Begriffsfeld an, das terminologisch und theoretisch nicht eindeutiger bestellt ist – das der Repräsentation. Das es in den Passagen, in denen der Arbeitsbegriff der Kontra(re)präsentation eingeführt wird, implizit dargelegt wird, soll sich hier darauf beschränkt werden, dass Spurenaufnahme ein wichtiger Bestand der repräsentativen Arbeit ist. Und doch gibt es auch Formen der Absenz, die in einer Weise negativ repräsentativ sind, sich sozusagen als außer-ordentlich ausweisen, weil sie jenseits 'natürlicher' Absentierung stehen (diese ereignet sich vor allem dort, wo Gegenwart zu Vergangenheit wird, weil Zeit vergeht). Bei der außerordentlichen Abwesenheit stellt sich die Frage, wie sie imaginiert werden könne. Im Zusammenhang der historischen Katastrophen ist Auschwitz hier zum Paradigma geworden: nicht nur zu einem Grenzfall oder *terrain vague* für die Repräsentation, sondern gar zu einem Nullbezug. In dieser Untersuchung wird erörtert, ob Verfahrensweisen wie Ausstreichungen oder Löschungen oder Ellipsen als mögliche Darstellungsweisen für das erzwungene Verschwinden in Frage kommen, es also Dispositive gibt, in denen sich die Erfahrung der Depräsentation mitteilen lässt.

2. Erinnerung und Gedächtnis, mnemonische/mnemische Verfahrensweisen und Memoria: Diese Untersuchung fügt sich in das (beinahe explosiv bearbeitete) Feld der Erinnerungsforschung vorrangig implizit ein. Anzumerken ist in jedem Falle, dass die deutschen Bezeichnungen 'Erinnerung' und 'Gedächtnis' ins Spanische nicht eins zu eins übertragen sind, selbst wenn hier ebenso zweierlei Termini, nämlich "memoria" und "recuerdo" bereitstehen.

⁷⁵ Vgl. Wolfgang Ernst, "Absenz" in Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt et al. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart und Weimar 2010, Band 1, S. 1-14, S. 1.

⁷⁶ Vgl. für einen Überblick zur Ästhetik der Absenz: Ulrike Lehmann und Peter Weibel (Hg.), *Ästhetik der Absenz: Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*, Berlin und München 1994.

Aleida Assmann definiert Erinnerung als *vis*, Kraft. Der "Weg zum Gedächtnis" hingegen sei mit *ars* überschrieben, folge den mechanischen Prinzipien des Speicherns und benötige demnach materielle Stützen. Assmann stellt der zeitüberwindenden oder gar stilllegenden Funktion des abspeichernden Gedächtnisses das prozesshafte Erinnern entgegen, das als dynamisches Phänomen keine Ablageverfahren oder Behältnisse verlange.⁷⁷ Späterhin differenziert Assmann neben Funktions- und Speichergedächtnis noch kollektives und geschichtliches Gedächtnis (bzw. Gedächtnis und Geschichte). Dabei verweist sie unter anderem auf Maurice Halbwachs.⁷⁸

Die vorliegende Untersuchung legt einen Schwerpunkt auf mnemische Dynamik, also nach Assman eher auf die Erinnerung. Da sie sich jedoch damit beschäftigt, in welcher Weise sich unterschiedliche ästhetische (und auch kommunikative) Medien, also durch Bearbeitungs-, Speicherungs- und Abrufungstechniken vermittelnde Elemente oder Systeme an diesem Prozess beteiligen, ist ihr Thema selbstredend auch das der Mnemotechnik und damit des Gedächtnisses. Umso mehr nutzt sie ihren Gegenstand – die Erinnerung an einen Tatbestand lateinamerikanischer Geschichte –, um sich des lateinischen Begriffes "Memoria" zu bedienen⁷⁹, weil dieser gleichlautend mit dem spanischen "memoria" ist. Der spanische Terminus deckt nämlich ebenso Gedächtnis wie Erinnerung ab und kann zudem noch Erinnerungsarbeit bedeuten. Dennoch wird, wo es nötig ist, Gedächtnis und Erinnerung unterschieden. Hinsichtlich der Verwendung der Adjektive "mnemonisch" und "mnemisch" ist zu sagen, dass das erste auf die Mnemotechnik (von griech. *mnémē* für Gedächtnis, aber auch Erinnerung; *téchne* für Kunst) verweist, die gleichbedeutend mit Mnemonik (griech. *mnēmonikā*) ist. Das Kunstwort ersetzt seit dem 19. Jahrhundert die Begriffe *ars memoriae* (Erinnerungskunst) und *ars reminiscientiae* (Gedächtniskunst) bzw. fasst sie zusammen. "Mnemisch" indes bezieht sich auf die Erinnerung, insbesondere auf mentale oder psychologische Aspekte derselben. Die Untersuchung verwendet den Begriffen des Mnemischen vor allem dort, wo in den relevanten Produktionen ein konzeptueller Schwerpunkt auf die Unzuverlässigkeit von Erinnerung (und Repräsentation) gelegt wird. Der Begriff der Memoria-Generationen wird entlang der transgenerationellen Ausrichtung der Untersuchung kontinuierlich erläutert und der Begriff der Generation speziell in Abgrenzung zur "Camada" in Kapitel 4 verhandelt.

3. Medium, mediale Verfahrensweisen/Medialisierung: Trotz Einhelligkeit darüber, dass es sich um einen Schlüsselbegriff für das Verständnis insbesondere der Kulturen des 20. und 21. Jahrhunderts handelt, ist bislang nicht eindeutig belegt, was ein Medium ist und was nicht. Treffenderweise weisen Stefan Münkler und Alexander Roesler im Vorwort von *Was ist ein*

⁷⁷ Vgl. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, S. 28f.

⁷⁸ Dies., ebd., S. 131ff.

⁷⁹ Zur Verwendung des Terminus Memoria im Deutschen siehe etwa: Anselm Haverkamp und Renate Lachmann (Hg.), *Memoria. Vergessen und Erinnern*. München 1993.

Medium? darauf hin, dass sich der Diskussionstand um das Medium im Verlauf des 20. Jahrhunderts in einer Weise intensiviert und erweitert habe, dass kaum mehr von einem einzigen Lema ausgegangen werden könne. Seit Marshall McLuhans wegweisenden medientheoretischen Einsätzen sei nicht klar, ob ein Medium nicht nur die Botschaft selbst, sondern nicht auch noch z.B. ein Stuhl, eine Straße oder ein Spiegel sein könne.⁸⁰ Bezüglich der Begriffsgeschichte formuliert Wolfgang Hagen, es sei davon abzuraten, insbesondere der lexikographischen Wortgeschichte, die ins klassische Latein zurückführt, allzu präzise auf die Spur zu gehen. Der Autor verweist aber auch darauf, dass das Medium als Terminus seine Karriere mit den Übersetzungsversuchen (bzw. Fehlübersetzungen) jener aristotelischen Überlegungen beginnt, die sich mit den Gesichtssinnen und ihren Wahrnehmungsformen befassen. Selbst wenn der Begriff Medium bei Aristoteles als solcher gar nicht auftauche, habe er sich seit dieser Rezeption in Äußerungszusammenhänge zu Seele und Sein eingefügt, sei späterhin in naturwissenschaftlichen Modellen visueller Wahrnehmung und in anschließenden Gegenentwürfen (z.B. der Romantik) fortgeführt worden, bis noch im 19. Jahrhundert die neuen Kommunikationstechniken und die entsprechenden neuen "Apparate" eine Begriffserweiterung einforderten und die Massenkulturen auf der anderen Seite zum Begriff des Massenmediums führten. Doch auch die Psychologie und die aufkommende Psychoanalyse prägten ihre eigenen (emotionalen bzw. spiritistischen) Mediumsbegriffe.⁸¹ In dieser Untersuchung wird diesem umfangreichen Begriffskontext des Konzepts Medium Rechnung getragen, die eigene Begriffsverwendung ist indes diese: als Medium wird ein vermittelndes materielles oder virtuelles Element oder System verstanden, das Techniken der Bearbeitung, Speicherung und Abrufung bereitstellt oder anwendet. Dabei kann es sich etwa um einen literarischen Text, um eine visuelle Ausdruckform oder um eben solche Elemente handeln, die in performativen Ausdrucksformen zum Einsatz kommen. An gegebener Stelle wird noch eruiert, ob auch der menschliche Körper ein Medium sei – unter der Voraussetzung, dass er etwas anderes als sich selbst kommuniziere. Der Begriff "mediale Verfahrensweise" legt einen Akzent auf die dynamischen, prozessualen Produktions- und Rezeptionsvorgänge, die die Medien und Produktionen, um die es in Untersuchung geht, besonders charakterisieren. Der Begriff Medialisierung wird ähnlich verwendet.

4. Ästhetische Medialisierung/ästhetische Produktion: Da sich diese Untersuchung mit ästhetischen Medialisierungen befasst, sollte ebenso erklärt werden, in welchem Sinne der Begriff des Ästhetischen genutzt wird. Auch dieser Terminus führt in ein weiteres äußerst umfangreiches

⁸⁰ Stefan Münkler und Alexander Roesler, "Vorwort", in dies. (Hg.), *Was ist ein Medium?*, Frankfurt am Main 2008, S. 7-12, S. 9ff.

⁸¹ Siehe Wolfgang Hagen, "Eine historiosemantische Fußnote zum Medienbegriff", in Münkler und Roesler, *a.a.O.*, S. 13-29, in erster Linie S. 13-15.

Forschungsterrain, das nicht genauer ausgeleuchtet werden kann. Terry Eagleton weist darauf hin, dass Ästhetik als Bezeichnung für den Bereich der schönen Künste sich von dem Begriff der *aisthesis* differenziert, wo diese noch ursprünglich die sinnliche Wahrnehmung (also Perzeption oder Kognition) meinte. Im Verlauf der bürgerlichen Emanzipationsbewegungen aber konstituiert sich die Autonomie der Künste und damit auch jene der Äußerungen über die Wahrnehmung derselben.⁸²

In dieser Untersuchung gilt: Zwar führt das Phänomen des erzwungenen Verschwindens, da es mit der Kategorie der Unsichtbarkeit bzw. Verunsichtbarung konnotiert ist, auch zu der Frage der genuin sinnlichen, präreflexiven Wahrnehmung, von denen in Kapitel 2 unter anderem die Rede sein wird. Vorrangig aber geht es um mediale Vermittlungen im Bereich dessen, was sich, vor allem auch in Lateinamerika, kulturelle und ästhetische Produktion ("producción cultural", "producción estética") nennt. Die Untersuchung befasst sich mit Arbeiten aus dem Bereich der Literatur, des fotografischen und filmischen Bildes sowie der im weiteren Sinne performativen Künste, die sich insbesondere in einem postdiktatorischen Feld artikulieren, aber dennoch von sozialen, politischen und ökonomischen Faktoren nicht unabhängig sind. Umso wichtiger sind die ästhetischen Funktionen dieser Arbeiten, also ihre eigene Logik und 'Ökonomie'. Im Bereich jeweils spezifischer medialer Möglichkeiten werden ästhetische Verfahrensweisen angewandt, die nach den Grundsätzen der Kreation und Innovation, aber auch des Recycling operieren und dabei reflektieren, welche Aspekte des Phänomens und Politikums des erzwungenen Verschwindens die soziale und subjektive Wahrnehmung besonders irritieren.

Forschungsbeitrag der Untersuchung

Die vorliegende Untersuchung liefert einen neuen Beitrag zur kulturwissenschaftlichen Erforschung der Folgen der letzten argentinischen Diktatur, indem sie analysiert, wie insbesondere das Phänomen und die Praxis des Verschwindenlassens anhand ästhetischer Medialisierungen vergegenwärtigt wird. Zahlreiche Untersuchungen haben sich den künstlerischen Annäherungen an die Erfahrung von politischer Gewalt im Argentinien der genannten historischen Periode gewidmet und vor allem Werke in den Blick genommen, die unter der Diktatur entstanden.⁸³ Wie Kapitel 3 darlegen wird, mussten diese eine eigene Metaphorik gegen zensorische Interventionen entwickeln oder sich innerhalb eines "exilio"- und "insilio"-Streites positionieren, der Argentinien Intellektuelle noch bis lange nach der Diktatur polarisierte.

⁸² Vgl. Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Cambridge/Mass. 1990.

⁸³ Die einschlägigen Untersuchungen werden alle in Kapitel 3 bibliographisch aufgeführt bzw. zitiert.

Eine der ersten literarischen Metaphorisierungen des Verschwindens liegt mit der bereits 1974 verfassten, gewissermaßen antizipatorischen Erzählung "Segunda vez" von Julio Cortázar vor. Nach Ende der Diktatur entsteht eine lange Liste von Werken. Da diese Untersuchung den Blick für die Erscheinung des Verschwindens als solchem und anschließend für jene der gewaltsamen Depräsentation schärft, fokussiert sie die Spezifität dieser Erfahrung sozialer und politischer Gewalt und überlegt auch, wie literarische, visuelle und performative Medialisierungen jeweils spezifisch darauf reagieren können. Dabei ist immer von Bedeutung, welche mnemonischen Funktionen diese Medien besitzen. Die Untersuchung legt demnach ein Augenmerk auf die jüngste politische Geschichte Argentiniens und befasst sich auch noch mit ihren aktuellen kulturellen Transformationen. Allem voran aber besitzt sie eine kulturwissenschaftliche, repräsentationstheoretische Ausrichtung und sucht neben ihren Übersichten zur Todes-, Trauma- und Erinnerungsforschung außerdem noch eine medienwissenschaftliche Perspektive. Denn in der Analyse der literarischen, visuellen und performativen Werke berücksichtigt sie spezifische Zeichenkataloge und -ökonomien, die in ihrer ästhetischen Funktionsweise jeweils spezifische Aspekte des erzwungenen Verschwindens deutlich machen. Eine adäquate Annäherung an die *desaparición forzada*, so eine Hauptannahme, kann letztlich vor allem in der Verflechtung unterschiedlicher medialer und ästhetischer Zugänge versucht werden.

Die Untersuchung eröffnet außerdem eine neue Skala im Forschungsfeld der "memorias de la represión", das Elizabeth Jelin's Kartographierungen zufolge einen deutlichen Sitz in Lateinamerika hat.⁸⁴ Denn es werden nicht nur die lokalen, argentinischen Memoria-Desiderate dargelegt, die Erfahrung des erzwungenen Verschwindens in einen transkulturellen und transgenerationellen Zusammenhang gestellt sowie neue mediale Horizonte benannt, die kontraintuitive globale Erinnerungsgemeinschaften möglich machen. Sondern es werden ausdrücklich künstlerische Arbeiten von Kulturakteur/innen zum Gegenstand gemacht, die neben einer Reformulierung zivilgesellschaftlichen und ästhetischen Engagements in Zeiten nationaler Krise eine Filialisierung und sogar Infantilisierung von Erinnerungsperspektiven wagen. Der besondere empirische Forschungsbeitrag dieser Untersuchung liegt somit in der Fokussierung einer Generation, die neue biographische und ästhetische Formate mit einem gegenwartsorientierten postdiktatorischen Desiderat verbindet.

Die in der Untersuchung hauptsächlich analysierten Werke sind noch nicht kanonisiert. Mit der Ausnahme von einigen akademischen Artikeln zu Albertina Carri, Lucila Quieto, Martín Gambarotta und Lola Arias, die in Argentinien und den U.S.A. erschienen, einer

⁸⁴ Vgl. z.B. Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Madrid 2002.

transgenerationellen Studie von Christian Gundermann⁸⁵, sowie einer außergewöhnlichen (indes soziologischen) Untersuchung von Gabriel Gatti aus Uruguay, die von Paradoxien, Materialitäten und Monstruositäten um das erzwungene Verschwinden und insbesondere bezüglich der Nachkommen der zwangsweise Verschwundene spricht⁸⁶, liegen zu einem großen Teil der Arbeiten vorrangig argentinische Presserezeptionen oder einzelne Vortragsmanuskripte vor. Demnach schließt diese Arbeit eine Forschungslücke. Zwar fiel ihre Fertigstellung mit der Einrichtung eines hochrangigen interdisziplinären Forschungsprojekts der Universität Konstanz zusammen, das sich unter der Leitung von Kirsten Mahlke dem Zusammenspiel von "Phantastik und Terror" während der argentinischen Diktatur widmet, doch steht hier die jüngste Generation von argentinischen Kulturschaffenden nicht im Zentrum.⁸⁷ Zudem hat sich diese Untersuchung neben dem empirischen auch einen eigenen theoretischen und terminologischen Zugang geschaffen. Darunter fällt der Begriff der Kontra(re)präsentation und jener der gewaltsamen

⁸⁵ Christian Gundermann, *Actos melancólicos: Formas de resistencia en la posdictadura argentina*, Rosario 2007. Gundermann analysiert ein ebenso transgenerationelles heterogenes Korpus literarischer, filmischer und dramatischer Werke aus Argentinien, die sich mit den Folgen der letzten Diktatur befassen und fasst diese als Trauerarbeiten auf. Auch geht der Autor davon aus, dass sich die traumatische Erfahrung in der unmittelbar postdiktatorischen Zeit und in der neoliberalen Phase unter Menem kontinuiert. Theoretisch bezieht sich Gundermann auf Freud und Judith Butlers Antigone-Studie, auf die auch in dieser Untersuchung noch rekurriert wird. Eine weitere Parallele liegt in der Bezugnahme auf die Schriften Paul Virilios (auf die sich zudem Estela Schindel bezieht). Unter den von Gundermann untersuchten Werken befinden sich die Romane *Nadie nada nunca* von Juan José Saer (1980), *Gatica el mono* von Leonardo Favio (1992) und *La catedral* von Nicolás Casullo (2001); der Kinofilm *La amiga* (1988) von Jeanine Meerapfel sowie das Theaterstück *Antígona furiosa* von Griselda Gambaro (1986). Weiterhin befasst sich Gundermann mit dem Theater Pavlovskys und dem Kino Fernando Solanas. Solanas Filmkunst schaffe eine "Melancholisierung" des verlorengegangenen revolutionären Projektes Argentiniens und protestiere somit gegen die (ökonomische) Kultur des Verschwindens des Menemismus. Den transgenerationellen Schritt setzt Gundermann, als er zwei Filme von Alejandro Agresti analysiert und sich schließlich dem Auftauchen von H.I.J.O.S. zuwendet. Insgesamt liegt der Schwerpunkt von Gundermanns Arbeit jedoch auf den Prozessen der melancholischen Bearbeitung des unter der Diktatur erfahrenen Verlusts und der neoliberalen Zeitlichkeit unter dem Menemismus. Melancholie sei hier ein Modus für eine neue kulturelle Produktion, doch nur unter der Bedingung, dass die Nachwirkungen der Gewalterfahrungen der 1970er Jahre in der Gegenwart (auch von der neuen argentinischen Linken) erkannt würden. Die vorliegende Untersuchung berührt sich in mehreren Punkten mit der Gundermanns. Ihr phänomenologischer Fokus und ihre besondere Beachtung der ästhetischen Produktionen jener Kinder von Verschwundenen, die sich von H.I.J.O.S. abgrenzen, ihre Perspektive auf Formen des Recycling, des Trash und des Science-Fictionalen machen sie jedoch eher zu einem Pendant der Melancholie-Studie.

⁸⁶ Vgl. Gabriel Gatti, *El Detenido - Desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Montevideo 2008. Auf Gatti wird an gegebener Stelle noch rekurriert. Vorweggenommen sei, dass Gatti von einer "sociología desde el estómago" bzw. einer "sociología, que desaparece" spricht.

⁸⁷ Das vom Europäischen Forschungsrat finanzierte Projekt nennt sich "Narrative des Terrors und des Verschwindens. Fantastische Dimensionen kollektiver Erinnerungen an die letzte Diktatur in Argentinien (1976-1983)". Es befasst sich mit den "Auswirkungen des Staatsterrorismus auf die argentinische Kultur und Gesellschaft" und der "Grenze zwischen den Registern des Realen und der Fantastik". Das Team besteht aus sechs Forscherinnen, die im Juli 2012 im Rahmen des Internationalen Amerikanistenkongresses in Wien ein Symposium mit dem Titel "Narrativas del terror y de la desaparición" ausgerichtet haben. Die Verfasserin dieser Untersuchung hat daran mit dem Vortrag "Los medios en estado de emergencia. Contra(re)presentaciones estéticas de lo violentamente invisibilizado y de-presentado" teilgenommen, der demnächst auch in Druckversion vorliegt. Zum Forschungsprojekt: <http://www.litwiss.uni-konstanz.de/fachgruppen/kulturtheoriekulturwiss-methoden/erc-narratives-of-terror-and-disappearance/>. (12. 10. 2012). Siehe vor allem das Projekt von Mariana Eva Perez, die selbst Autorin und außerdem Tochter von Verschwundenen ist.

Depräsentation.⁸⁸ Der erste der beiden wird in Kapitel 2 ausführlich dargelegt. Zum Terminus der gewaltsamen Depräsentation sei bereits an dieser Stelle gesagt, dass sich dieser dezidiert vom Euphemismus des Verschwindens bzw. der *desaparición* abgrenzt, um hervorzuheben, dass es bei der staatsterroristischen Praxis, die die letzte argentinische Diktatur geprägt hat, um die gewaltsame Vernichtung und Entfernung von Menschen ging und nicht um quasimagische Akte, die keine rationale Erklärung haben.

Zusammengefasst: Überspeicherung, Gedächtnisflucht

Wann 'kippt' ein mnemisches oder mnemonisches System? Aleida Assmann unterscheidet zwischen Funktions- und Speichergedächtnis: das Speichergedächtnis firmiert als "Reservoir" sowie "Korrektiv" zukünftiger Funktionsgedächtnisse und ist eine Grundvoraussetzung für kulturellen Wandel und damit für die Transformation von (Memoria-)Gemeinschaften.⁸⁹ Die vorliegende Untersuchung stellt in diesem Sinne Überlegungen darüber an, welche Durchlässigkeiten zwischen gegenwärtig funktionierendem Gedächtnis und ablegendem Speichergedächtnis stattfinden müssen, damit mnemische Erneuerung anstelle von Starre bzw. Verabsolutierung oder Fundamentalisierung von Erinnerung stattfindet.⁹⁰ Die Arbeiten der als "Camada Cadáver" zusammengefassten Gruppe argentinischer Kulturakteur/-innen produzieren aus der Sicht mancher Menschenrechtsorganisationen Gedächtnisfehler. Um genau diese Dysfunktionen aber geht es in dieser Untersuchung, weil davon ausgegangen wird, dass sie es sind, die Memoria überhaupt erst als dynamischen und zukunftssträchtigen Prozess möglich machen.⁹¹ Gleichmaßen gilt dies für das Paradoxon einer Gedächtnis-Hypertrophierung, das vor allem aufgrund der digitalen Medien virulent wird.⁹² Das Überangebot an Information im Internet sorgt einerseits für Desorientierung. Doch andererseits mag der sogenannte *Information*

⁸⁸ Karen Saban, die eine Studie über neuere narrative Fiktionen zur argentinischen Diktatur verfasst hat, sich allerdings solchen Autor/-innen zuwendet, die in der vorliegenden Untersuchung einer Zwischengeneration zugeordnet werden (Guillermo Martínez, Martín Kohan) oder gar noch älter sind (z.B. Luis Guzmán), nutzt in einem der Unterkapitel des theoretischen Teils ihrer Arbeit den Begriff der "contrapresencia". Dieser ist jedoch anders definiert als der der Kontra(re)präsentation: er hat vielmehr mit den virtuellen Aspekten von Erinnerung zu tun. Siehe Karen Saban, *Imaginar el pasado. Nuevas ficciones de la memoria sobre la última dictadura militar argentina (1976–1983)*, Heidelberg 2013, S. 8ff.

⁸⁹ Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, S. 140.

⁹⁰ Vgl. Assmann, a.a.O., S. 140.

⁹¹ Vgl. ebenso dies., ebd., S. 131.

⁹² Neben dem bereits zitierten Nora und vielen im Folgenden noch zitierten Autor/-innen beispielhaft Harald Weinrich, *Letzte Kunst und Kritik des Vergessens*, München 1999, hier S. 257ff. Weinrich bezeichnet noch vor der Jahrtausendwende den erfüllten Traum der vernetzten Informationsgesellschaft als "Alptraum" und betont, dass der neueste Stand der Informationstechnologie neuen Vergessensfähigkeiten erfordere. Die immer stärker anwachsenden Datenmengen seien negativer Überfluss. Auch bezieht sich Weinrich in dem Kapitel mit dem Titel "Gespeichert, das heißt vergessen" auf die am Anfang dieser Einleitung zitierte Erzählung Heinrich Bölls. Weiterhin der Autor Gebrauch vom dem Begriff Memorizid, Gedächtnismord – der sich mit dem Terminus "percepticidio" in Verbindung bringen lässt. Siehe Weinrich, ebd., S. 232.

Overload eine mnemische Navigationsbereitschaft hervorrufen, die dem menschlichen Erinnerungsvermögen ähnlich ist. Die Vertreter/innen der "Camada Cadáver", um die es in dieser Untersuchung geht, sind an den digitalen Medien geschult und stehen deswegen massiver Informationskultur grundsätzlich aufgeschlossen gegenüber. Sie kennen aber auch ihre Tricks. Aus diesem Grunde schaffen sie in dem Moment, in dem sie ästhetische Kontra(re)präsentationen von Gewalt- und irritierenden Wahrnehmungserfahrungen liefern, die während der argentinischen Diktatur ideologisch legitimiert, medial nivelliert und semantisch naturalisiert wurden, oft bewusst spekulierte oder simulakrische Abbilder von Depräsentation und Traumatisierung. Im Zusammenhang mit den weiter oben genannten Überlegungen ist hier von Interesse, ob diese ästhetischen Stellungnahmen in gewisser Weise Opfer der Überspeicherungstendenzen oder der übermäßigen Versichtbarungen werden, an die die neuen Medien gewöhnen. Da die ästhetischen Produktionen der "Camada Cadáver" in der Regel nicht nur dem Kanon und der Konvention trotzen, sondern sich ebensowenig einer eindeutigen Ethik annehmen, könnte außerdem der Eindruck entstehen, es handle sich um einen *Overload* an mnemischer Imagination oder womöglich um Memoria-Zirkus. Doch die hier relevanten Autor/innen und Künstler/innen gehen von der Absenz einer ihnen vorangegangenen Generation aus, unter der sich die eigenen Eltern befinden. Ihre Vorgehensweisen könnten als berechtigterweise "antiautoritär" betrachtet werden.

Ließe sich nicht auch die Gedächtnisflucht, die durch die digitalen Speicher- und Abrufmedien entsteht, als antiautoritär auffassen? Vergessen sei nicht, dass die Verzweigungen, die einen mnemischen *Breakdown* verursachen können, von einem Erinnerungsboom abstammen, hinter dem politische Interessen und entsprechende Deutungsmächte stehen.

1 Zur Erscheinung des Verschwindens: "Nichts verschwindet je"

*Es lo visible más lo invisible. En todos sus estados.
Yo más todo lo que no es yo. Todo en todos sus estados*

Juan José Saer

1.1 Vom Verlassen des Bereichs der Wahrnehmung: "Bildrauschen"

"Alles lebt", so schreibt Jean Baudrillard, "ausschließlich auf der Grundlage seines Verschwindens, und wenn man die Dinge in aller Hellsichtigkeit interpretieren will, muss man es unter Berücksichtigung ihres Verschwindens tun. Es gibt kein besseres Analyseraster."⁹³ Mit dieser Aussage, die sich mit vielen anderen postmodernen Texten über Virtualisierungsphänomene kurzschließen lässt, in erster Linie jedoch mit Paul Virilios *Esthétique de la disparition*⁹⁴, entwirft Baudrillard unter anderem eine Bildtheorie, die noch genauer aufgegriffen werden wird. Neben der Benennung eines Grundprinzips des Verschwindens – etwas verlässt den Bereich der Wahrnehmung oder hat ihn verlassen – betont der Autor außerdem, der Mensch sei die einzige Spezies, die einen "Modus des Verschwindens" erfunden habe, der "nichts mit dem Naturgesetz zu tun hat". Er benennt diesen als "Kunst des Verschwindens."⁹⁵

Sigmund Freud wiederum hat 1920 im Zusammenhang mit Überlegungen zur traumatischen Neurose, insbesondere der Kriegsneurose, über die Unterschiede von Angst, Furcht und Schreck räsoniert, die Ökonomie traumatischer Fixierung von jener der unbewussten Verarbeitung im Traum abgegrenzt und beschrieben, wie im Kinderspiel auf die traumatisierende Erfahrung von Verschwinden und Abwesenheit reagiert wird.⁹⁶ Das Fort-Da-Spiel eines Kindes, so Freud in "Jenseits des Lustprinzips", beantworte das Weggehen und Wiederkommen einer Mutter bzw. reagiere auf das Realitätsprinzip mit dem Lustprinzip, indem es die Erfahrung von Abwesenheit an Objekten nachvollziehe und schließlich innerhalb des Regelwerks des Spiels infantil zu dominieren (bzw. in Szene zu setzen) versuche. Diese Strategie ist Freud zufolge als "Bemächtigungstrieb", doch auch als möglicher Racheimpuls gegen die fortgehende Mutter (bzw.

⁹³ Jean Baudrillard, [*Porquoi tout n'a-t-il-pas déjà disparu*, Paris 2007], *Warum ist nicht alles schon verschwunden?*, Berlin 2008, S. 21.

⁹⁴ Paul Virilio, [*Esthétique de la disparition*, Paris 1980], *Ästhetik des Verschwindens*, Berlin 1986.

⁹⁵ Baudrillard, a.a.O., S. 6. Die Kunst des Verschwindens verbindet sich Baudrillard zufolge mit einer "Auflösung der Werte, des Realen, der Ideologien, der Endzwecke".

⁹⁶ Emil Kraepelin definiert bereits Ende des 19. Jahrhunderts die Schreckneurose, Freud prägt im Nachhall des Ersten Weltkrieges neben anderen Autoren den Begriff der Kriegsneurose. Vgl. Sigmund Freud, "Einleitung zur 'Psychoanalyse der Kriegsneurose'", in ders., *Gesammelte Werke*, Band 12 (Werke aus den Jahren 1917-1920), Frankfurt am Main 1999, S. 321-324.

den später in den Krieg ziehenden Vater) deutbar. Schließlich verbindet Freud seine Überlegungen mit der Anmerkung, das spielerische Nachahmen von Verlust fände sich ebenso in der klassischen Tragödie: "Wir werden so davon überzeugt, dass es auch unter der Herrschaft des Lustprinzips Mittel und Wege genug gibt, um das an sich Unlustvolle zum Gegenstand der Erinnerung und seelischen Bearbeitung zu machen." Weiterhin betont Freud, die genauere Auseinandersetzung hiermit sei der Ästhetik zu überlassen.⁹⁷

Diese Untersuchung beschäftigt sich in diesem Sinne mit der ästhetischen Bearbeitung eines Verschwindens, das als äußerst traumatisierend zu bezeichnen ist, kein Fort-Da-Spiel ist, aber doch den von Freud in seinen Ausführungen über kindliche Wiederholungsleistungen angedeuteten kulturellen Schreckenshorizont beinhaltet. Im erzwungenen Verschwinden sind Körper im gewaltsamsten Sinne "exiliert" worden. Die *desaparecidos*, die die argentinische Diktatur zu verantworten hat, sind realiter Verfolgte, Gefolterte, Ermordete; sie wurden ihrer Identität beraubt und auch posthum noch in ihrer körperlichen Integrität verletzt. Sterbliche Überreste wurden unauffindbar oder unidentifizierbar, bis Rituale der Trauer und Bestattung sich als unmöglich erwiesen. Außerdem besteht das erzwungene Verschwinden als Menschenrechtsverbrechen fort, solange die Verantwortlichen nicht adäquat strafrechtlich verfolgt und festgesetzt werden. Deswegen bezeichnen Menschenrechtsorganisationen die Opfer der argentinischen Diktatur explizit nicht als Tote – was die wenngleich utopische, so politisch doch sehr signifikante Forderung nach einer "aparición con vida" plausibel macht.⁹⁸

Die gewaltsam Verschwundenen sind jedoch auch Opfer einer medialen Entfernung; deshalb spricht Diana Taylor von einer Politik des "given-to-be-invisible" (komplementär dazu: "given-to-be-seen")⁹⁹, während in Argentinien selbst der psychoanalytische Begriff des "percepticidio", des Wahrnehmungstodes, geprägt wurde. Aus diesen und vielen anderen Gründen, die diese Untersuchung beschäftigen, sind ästhetische, insbesondere visuelle, bildgebende Medialisierungen des phänomenologischen Paradoxons, als das die *desaparición forzada* bezeichnet werden kann, zwischen einer gestaltgebenden Option und einer Herausstellung von Momenten der Auslöschung, Immaterialität, Abwesenheit und Leere angesiedelt. Sie pendeln zwischen dem Körperlichen und dem Phantasmagorischen und müssen im buchstäblichen Sinne imaginierende oder auch collagierende Verfahren finden – allein deswegen, weil im Zuge der Entführungen jener Menschen, die später verschwanden, auch deren fotografische Familienbestände entwendet

⁹⁷ Freud beschreibt ebenso, wie das Kind ein Medium findet, sich selbst verschwinden zu lassen: einen Spiegel, in dem es sich erkennt und vor dem es sich immer wieder wegduckt, um erneut darin auftauchen zu können. Sigmund Freud, "Jenseits des Lustprinzips", in ders., *Gesammelte Werke*, Band 13, Frankfurt am Main 1999, S. 9-16, S. 13ff.

⁹⁸ "Aparición con vida" heißt soviel wie "lebendiges Erscheinen". Hierzu äußert sich noch genauer Kapitel 2.

⁹⁹ Diana Taylor, *Disappearing acts. Spectacles of gender and nationalism in Argentina's Dirty War*, Durham 1997, S. 119.

wurden und nur noch wenig Bildmaterial übrig geblieben ist.¹⁰⁰ Bildgebende Verfahren und Bildmedien haben somit im diktatorischen und postdiktatorischen Argentinien eine substantielle Bedeutung, die die *Madres de Plaza de Mayo* mit ihren pragmatischen Protestkultur seit den ersten Fällen von gewaltsamem Verschwinden federführend geltend gemacht haben. Vor allem die pragmatischen Aspekte einer Visualisierung der *desaparición forzada* sind noch bis weit nach der Jahrtausendwende und der offiziellen, von Präsident Néstor Kirchner ab dem Jahr 2003 eingeführten Memoria-Politik relevant, da erst hier langsam auf Archive zugegriffen werden kann. Dies beeinflusst wiederum die konzeptuellen Repräsentationszweifel oder Simulationsbedürfnisse der ästhetischen Medialisierungen und wendet sie in eine Richtung, in der das Dokumentarische oder Doku-Fiktionale an Bedeutung gewinnt. Hinter "disembodiment"¹⁰¹ und ungesehen gemachten Terrorakten steht mit einem Mal archivarisches Material, das Praktiken wie die "Todesflüge" nicht nur als unheimliche Phänomene, sondern auch als systematisch geplante Praxis bezeugt. Ebenso mythologische Diskurse, in denen die Verschwundenen teilweise als zombiehafte Figuren konstruiert wurden, werden medial und ästhetisch reflektiert bzw. dekonstruiert.



Abbildung 16: Helen Zoet, "Museo Aeronáutico Morón", Argentinien 2003¹⁰²

Angesichts des hohen phänomenologischen, sozialen, politischen, juristischen wie ethischen Irritationsgehaltes des erzwungenen Verschwindens, der sich zu dem ohnehin schwer fassbaren Phänomen des Verschwindens als solchem summiert, soll hier angesichts der "Bildnotwendigkeiten"¹⁰³, die daraus entstehen, von einem metaphorischen "Bildrauschen" (und späterhin noch von Text- bzw. Wahrnehmungsstörungen) die Rede sein.¹⁰⁴ Es wird davon

¹⁰⁰ Ebenso waren die Personen, bei denen sich Fotografien von "subversiv" geltenden Personen waren, gefährdet.

¹⁰¹ "Disembodiment" meint hier Entkörperung, jedoch nicht im religiösen Sinn (der Leiblichkeit und Entleiblichung), sondern im medialen Zusammenhang: Der Körper, der einerseits semiotisch (gestisch und mimisch) zu lesen ist, andererseits von informativen und ästhetischen Medien zur Repräsentation gebracht werden kann, wird hier bewusst Objekt von Repräsentationslücken oder ganzen Entkörperungen. In den neuen Medien kommt es schließlich zu virtuellen Entkörperungen, die wiederum durch simulierte (Schein-)Körper ersetzt werden. Als Überblick sei bereits genannt: Anke Hertling und Winfried Nöth (Hg.), *Körper-Verkörperung-Entkörperung*, Kassel 2005.

¹⁰² Zouts Werk wird in Kapitel 5 besprochen.

¹⁰³ "Bildnotwendigkeiten" ist ein Begriff von Walter Benjamin, auf den in Kapitel 5 noch näher eingegangen wird.

¹⁰⁴ "Bildrauschen" bedeutet, dass ein visuelles Medium formal negativ beeinflusst wird, der Auslöser der Störung jedoch nicht auf das Bildsignal oder den Bildinhalt zurückzuführen ist. Hier ist der Begriff im übertragenen Sinn

ausgegangen, dass dem Vorhaben, die *desaparición forzada* ästhetisch zu adaptieren (oder sich ihrer, in den Worten Freuds, zu "bemächtigen") und so zur Erscheinung zu bringen¹⁰⁵, ein hoher Rausch-, d.h. Störgehalt eingeschrieben ist und dieser auch als formale Kategorie in die Werke eingeht. Gleichzeitig sollen Varianten des Verschwindens dargelegt werden, die wiederum Elemente des erzwungenen Verschwindens sind, während sie auch grundsätzlich Formen darstellen, mit denen der Bereich ästhetischer wie auch sozialer, ethischer oder juristischer Wahrnehmung verlassen werden kann. Sie alle scheinen in der ästhetischen Medialisierung des erzwungenen Verschwindens wieder auf.

1.2 Varianten des Verschwindens: Verunsichtbarung, Trauma, Tod, Vergessen – Wahrnehmung eilt!

Im Jahr 2005 zeigt der Hardware Kunstverein Dortmund die Ausstellung "Vom Verschwinden. Weltverluste und Weltfluchten."¹⁰⁶ Die Ausstellung widmet sich der Frage, in welcher Form Menschen vom Verschwinden betroffen oder bedroht sind und auch, wie ästhetische Medien darauf, aber ebenso auf die Spektakularisierungen der kommunikativen Medien zu reagieren in der Lage sind, wenn diese ihre (*Instant*)-Bilder von Verschwinden und Verlust liefern. Momente des Unsichtbarseins sowie Prozesse des Unsichtbarwerdens, d.h. der Missachtung, Verfolgung, Vernichtung und anschließenden Entfernung von Menschen und daraus hervorgehende Varianten des Ausschlusses, der Haltlosigkeit und Trauer können in ästhetischen Camouflagen, Metamorphosen, Visionen, *Voids*, kurzum: anhand von Bildstörungen umgesetzt werden. Auch lassen sich die genannten Erfahrungen auf abgelegene Räume projizieren (in denen sich womöglich illegale politische Praktiken ereignet haben), die in der ästhetischen Annäherung erkundet oder in *terrains vagues* nachgebildet werden.¹⁰⁷ Weiterhin kann dem sozial und politisch verursachten Verschwinden, kann Verunsichtbarung, Trauma, Tod und Vergessen ästhetisch nachgegangen werden, indem Momente der Abwesenheit und Leere als auch Prozesse der Entfernung mit metaphorischen und diskursiven Verfahrensweisen aufgeschlüsselt oder Aussageordnungen, die das Verschwinden möglich gemacht haben, rekonstruiert werden.

gemeint. Siehe in diesem Zusammenhang auch Dietmar Kamper, *Bildstörungen: Im Orbit des Imaginären*, Ostfildern 1994.

¹⁰⁵ Als Erscheinung kann begriffen werden, was sinnlich wahrnehmbar und kognitiv verarbeitet und kategorisiert wird und einem Subjekt als Objekt seines Erkennens gegenübersteht. Von einem bloß empirischen Gegenstand zu sprechen, der keine erscheinenden Aspekte besitzt, also keine Sache des Denkens und der Wahrnehmung ist, ist seit Hegels Kritik an Kants "Ding an sich" kaum zu denken. Erscheinung ist somit subjektive Anschauung (bzw. Vorstellung und Erkenntnis) und phänomenologisch und schließlich ästhetisch und medial zu analysieren.

¹⁰⁶ Siehe http://www.hmkv.de/dyn/d_programm_ausstellungen/detail.php?nr=540. 8. 2. 2010. Siehe auch den Katalog der Ausstellung: HardwareMedienKunstverein, *Vom Verschwinden. Weltverluste und Weltfluchten*, Frankfurt am Main 2005. Ebenso einzusehen unter: http://www.hmkv.de/dyn/_data/VVS_Katalog_web_02.pdf. (8. 2. 2010).

¹⁰⁷ In Kapitel 2 werden noch entsprechende Umsetzungen genannt, darunter etwa das Berliner Holocaust-Mahnmal.

Im 20. Jahrhundert gehen zunehmend digitale Übertragungsmittel in den Bereich der Bildmedien ein. Damit intensivieren sich, wie Paul Virilio darlegt, visuelle Wahrnehmungen und Wahrnehmungsmuster. Die beschleunigten Bildübertragungen machen es nötig, dass sich Rezeptionen an sie anpassen, und verändern damit menschliches Leben und Bewusstsein auf fundamentale Weise. Denn die elektronischen Kommunikationsmedien induzieren Geschwindigkeiten, die Körper, Denken und soziales Miteinander beeinflussen. Gleichmaßen die Geschwindigkeitslinien, die die urbanen Räume prägen und die materiellen Transportflüsse reglementieren und befördern, greifen direkt in die Körper ein, die sich in ihnen bewegen. Virilio formuliert seine dromologischen Grundannahmen im Jahr 1975, ein Jahr vor Beginn der letzten argentinischen Diktatur und vervollständigt sie 1983, also in dem Jahr, in dem diese Diktatur endet, um von den *desaparecidos* zu sprechen.¹⁰⁸ In *L'esthétique de la disparition*, fünf Jahre später, weist er schließlich darauf hin, dass Wahrnehmungseile geboten sei – weil, "in den Begriffen der Ästhetik" gesprochen, bald alles verschwände.¹⁰⁹ Obgleich wiederum Baudrillard beinahe dreißig Jahre hernach in *Porquoi tout n'a-t-il-pas déjà disparu* fragt, wieso denn nun noch nicht alles verschwunden sei, erweist sich die Feststellung, Massenmedien ließen Dinge in einer Weise erscheinen, dass das, was sie zur Erscheinung brächten, im Augenblick seiner Aussendung schon wieder verschwinde, als immer haltbarer. Virilio, der seine Gedanken in vielen Schriften bis weit über die Jahrtausendwende (beschleunigt) variiert – bis er von einer transpolitischen Ära und der Verwandlung von einstigen Metro- oder Kosmopolen in sich zersetzende Klaustropolen spricht¹¹⁰ – schreibt diese Wirkung jedoch schon den frühen Massenmedien zu. In der begrenzten menschlichen Wahrnehmung haben bereits auf einer Leinwand heranrasende Eisenbahnen Schrecken ausgelöst. Grundsätzlich können aus schnellen Kommunikationskanälen stammende Informationen bei einem Publikum, das noch nicht genug adaptiert ist, paradoxe Effekte, tranceartige und sogar katatonische Zustände hervorrufen.¹¹¹ Doch wenn das, was eben noch gesehen wurde und jetzt schon nicht mehr sichtbar ist, als einmal sichtbar Gewesenes erinnert wird, erlangt es bleibende Bedeutung – darunter soziale. Wenn es repräsentiert, also wieder gegenwärtig gemacht wird, gewinnt es mediale und ästhetische Signifikanz – und erneute Sichtbarkeit. Der Weg des Verschwindens wird damit umgeleitet und das Wahrnehmungsfeld

¹⁰⁸ Vgl. Virilio, ["La guerre pure", in *Critique* Nr. 341, Band 31 (1975), S. 1090-1103; später als *Pure War*, New York 1983], *Der reine Krieg*, Berlin 1984, S. 86. Im Übrigen bezeichnet Virilio Lateinamerika als "Laboratorium" für eine Politik des Verschwindens. Vgl. S. 90. Zur Dromologie siehe Georg Christoph Tholen, "Geschwindigkeit als Dispositiv. Zum Horizont der Dromologie im Werk Paul Virilios", in: Joseph Jurt (Hg.), *Von Michel Serres bis Julia Kristeva*, Freiburg 1999, S. 135-162. Zum Laboratoriums-Begriff kritisch Elsemann, *Umkämpfte Erinnerungen*, S. 48.

¹⁰⁹ Die ästhetische Seite des Verschwindens deutet Virilio in *Der reine Krieg* schon an. Vgl. ders., ebd. S. 86.

¹¹⁰ Neben einigen anderen Titeln siehe Virilio, *Ville panique: ailleurs commence ici*, Paris 2004; weiterhin *L'accident originel*, Paris 2007 und *Le futurisme de l'instant. Stop-Eject*, Paris 2008.

¹¹¹ Vgl. erneut Virilio, *Esthétique de la disparition*. Wie für Virilio üblich, finden sich in diesem Text verstreute Ansammlungen von Fallbeispielen, die seine Thesen ansatzweise belegen, aber nicht weiterverfolgt werden. Weiterhin Angela Klock und Angela Spahr (Hg.), *Medientheorien. Eine Einführung*, München 1997, S. 138.

wieder geöffnet. Komplementär hierzu lässt sich aber auch von expliziten Ausweisungen aus dem Wahrnehmungsfeld sprechen, wie im Folgenden dargelegt wird.

1.2.1 Verunsichtbarung – *Invisible Man*: "Spielarten der Absenz"

Seiner Studie zu einer Theorie der Intersubjektivität hat Axel Honneth Gedanken über eine moralische Epistemologie der Anerkennung vorangestellt, in denen der Begriff der Unsichtbarkeit abgesteckt wird.¹¹² Jenseits physikalischer Parameter verweist Unsichtbarkeit – also der Zustand, in dem ein Objekt, eine Gestalt oder eine Situation für das Auge nicht mehr wahrnehmbar ist – in einen Bereich des Ideellen, Abstrakten, Imaginären oder Transzendenten, weil die Grenzen bedeutungstragender visueller Oberflächen überschritten werden. Unsichtbarkeit kann ebenso durch die Camouflage von Körpern und Information erreicht werden; Tarnkappentechnologien, optische Täuschungen und Steganographie erschweren die Verortung von Objekten oder die Identifizierung von Information, indem deren Aussendekraft unterbunden oder die Gestalt ihrer Zeichen irritiert bzw. verstellt wird.¹¹³ Honneth aber weist auf Folgendes hin: "Aus vielen Zeugnissen der Kulturgeschichte sind Beispiele für Situationen bekannt, in denen Herrschende ihre soziale Überlegenheit gegenüber den Untergebenen dadurch zum Ausdruck brachten, dass sie sie nicht wahrzunehmen vorgaben".¹¹⁴ Der Autor erinnert an Ralph Ellisons legendären Roman *Invisible Man* aus dem Jahr 1952¹¹⁵, um in diese ganz besondere Kulturtechnik einzuführen – die darin besteht, einem Menschen dadurch Mißachtung entgegenzubringen, dass vorgegeben wird, er sei nicht präsent, "physisch in einem Raum nicht vertreten". Schließlich erklärt Honneth Präsenz und ihre phänomenologische Anerkennung zum Privileg (das etwa dann deutlich werde, wenn Adelige sich in der verleugneten Anwesenheit ihrer Bediensteten nackt zeigen).¹¹⁶ Auch wenn Judith Butler in einer medienpolitischen Analyse im Nachklang des *Nine Eleven* von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit in den neuen Kriegen spricht, bezieht sie sich weder auf Sehstörungen noch auf optische Hindernisse. Vielmehr weist sie darauf hin, dass Nachrichtenmedien (und die dahinter stehenden politischen Interessen) nicht alle Opfer

¹¹² Axel Honneth, *Unsichtbarkeit. Stationen einer Theorie der Intersubjektivität*, Frankfurt am Main 2003, S. 10-27.

¹¹³ Beispiele optischer Täuschungen: Anamorphose, Vexierbild, Tiefenumkehr. Steganographie bedeutet verdecktes Schreiben und grenzt sich von der Kryptographie ab, die zwar dekodiert werden muss, sich jedoch als verdecktes Bedeutungssystem zu erkennen gibt – weil sie sich auch hier tarnt. Tarnkappentechnologie wiederum taucht schon bei Platon auf – der Ring des Gyges etwa verschafft seinem Träger, der ursprünglich nur Hirte ist, Unsichtbarkeit und schließlich Macht, weil er ungesehen den regierenden König Kaundales töten und dann selbst den Thron besteigen kann.

¹¹⁴ Honneth, *Unsichtbarkeit. Stationen einer Theorie der Intersubjektivität*, S. 11.

¹¹⁵ Ralph Ellison, *Invisible Man*, New York 1952.

¹¹⁶ Vgl. Honneth, *a.a.O.*, ebd.

politischer Gewalt gleichermaßen sichtbar, sondern einige sogar unsichtbar werden ließen und es damit zu einer Reziprozität von Vulnerabilität und Visibilität komme.¹¹⁷

Ebenso in dieser Untersuchung gilt den Zusammenhängen von Verletzbarkeit und Wahrnehmungsdispositiven gesonderte Aufmerksamkeit. Die von Honneth angesprochene "negative Unsichtbarkeit" und die von Butler aufgeworfene These, es könne zur medialen Aberkennung von Verletzbarkeit kommen, scheinen mit dem "percepticidio", der in Argentinien ab 1976 stattgefunden hat, in Verbindung gebracht werden zu können. Doch existiert neben dem missachtenden "Hindurchsehen" oder "looking trough"¹¹⁸ und neben der privilegierten Sichtbarkeit noch die übermäßige, zu Zwecken der Kontrolle herbeigeführte Sichtbarkeit von Menschen, bei der visibilisierende Strategien der Machtausübung dienen.¹¹⁹ Seit Foucault und nach den Schriften Baudrillards, Virilios und Deleuzes ist panoptische Sichtbarkeit zu einem negativen Paradigma der medialen Moderne geworden. Im vorliegenden Zusammenhang kann formuliert werden, dass Sichtbarmachungen und Sichtbarkeitsproduktionen sowie Verfahrensweisen und Dispositive der Evidenzierung (die zum "gläsernen Menschen" führen können) das Pendant von Verunsichtbarungstechniken darstellen, aber beide Prinzipien soziale und politische Diskriminierung möglich machen. In Argentinien sind beide Modi – der übermäßige Sichtbarkeitsmodus auf der einen Seite, auf der anderen die Verunsichtbarung von Menschen – Elemente der Praxis des gewaltsamen Verschwindens gewesen. Die übermäßige Verunsichtbarung ist noch an Bürger/innen vollzogen worden (die dann medial stigmatisiert und als "subversiv" bezeichnet wurden); bei den Verunsichtbarten hat es sich bereits um die Verschleppten und illegal Festgehaltenen gehandelt, die keine "ciudadanos" oder "ciudadanas" mehr waren, die also ihrer Personenrechte beraubt worden waren.

¹¹⁷ Judith Butler, *Frames of War: When is Life Grievable?*, London 2009. Butler formuliert in ihrem Text, es sei fundamental wichtig, die grundsätzliche Vulnerabilität des Menschen anzuerkennen. Sie betont, dass lediglich das Gewahrwerden dieser Verletzlichkeit die genuine Abhängigkeit des Menschen vom Menschen deutlich machen könne. An der Ethik der Verletzbarkeit Emmanuel Lévinas' orientiert, die angesichts der Gefährdung von Leben stets das Leben des Anderen mit besonderer Bedeutung belegt, stellt Butler ebenso die Frage nach der Legitimierung von Krieg bzw. dessen moralischer Wertung. So werde von nicht anerkannten politischen Gemeinschaften ausgeübte Gewalt zu Terrorismus degradiert, die von etablierten Staaten ausgehende hingegen zu historisch notwendigem Krieg erhoben. Die auf der einen Seite anfallenden Opfer würden heroisiert, die auf der anderen entmenslicht. Der 2001 erlassene und 2005 verlängerte *Patriotic Act* der U.S.A., so Butler weiter, habe die *profiling*-Praktiken verschärft, anhand derer Subjekte aus nicht etablierten politischen Zusammenhängen deklassiert und in ein pauschales Modell von gefährdetem versus gefährlichem oder gefährdendem Leben gezwungen würden. Demnach führe die Stilisierung der Singularität und Subjektivität der Opfer der Attentate des 11. September zur Legitimierung außerlegaler Tötung, die aber letztlich nur der Sicherung weltpolitischer Führungsrolle diene. Butler strengt psychoanalytische Deutungen an und versteht den 9/11 als narzisstische Wunde U.S.-Amerikas. Damit erklärt sie militärische Effektivität als affektiv gesteuert. Verletzbarkeit (sowie Verlust und Vergeudung) sowie das Recht auf verletzende, Verlust schaffende und letztlich vergeuderische Akte seien global gesehen asymmetrisch verteilt und die Bekundungen darüber (Trauer) ein Rekurs des Politischen.

¹¹⁸ Honneth *Unsichtbarkeit. Stationen einer Theorie der Intersubjektivität*, S. 12.

¹¹⁹ Hierauf weist auch Honneth hin. Vgl. ders., ebd., S. 11, Fußnote 3.

Noch einmal sei auf die literarische Diskursivierung von Unsichtbarkeit eingegangen, die neben der von Honneth genannten Referenz auch in H. G. Wells *The Invisible Man* auftaucht.¹²⁰ In diesem zu den *Scientific Romances* des späten 19. Jahrhunderts, also zu den Prätexten der modernen Science Fiction zählenden Werk stößt ein Wissenschaftler auf eine Formel, die die Verunsichtbarung von Gegenständen möglich macht. Ein Selbstversuch führt schließlich zu seiner eigenen irreversiblen Verunsichtbarung. Doch der Protagonist weiß seinen Status zu nutzen, beginnt eine Kriminellen-Karriere, wird zum Mörder, entwickelt Tyrannenphantasien. Erst mit dem Tod, hervorgerufen durch eine gegen ihn aufgebrachte Menschenmenge, wird sein Körper wieder sichtbar. Der mehrfach literarisch und filmisch adaptierte Text von Wells beeinflusst auch Ellisons *Invisible Man*.¹²¹ Hier erfährt der afroamerikanische Protagonist im weißen Amerika Diskriminierung, wird vom Collegestipendiaten zum Arbeiter, zum Arbeitslosen und schließlich zum verfolgten Kommunisten degradiert. Am Ende erzählt er von einem Schlupfloch aus die Geschichte seiner sozialen Unsichtbarwerdung. Ellisons metaphernreicher, teilweise surrealistisch wirkender Text enthält Wahrnehmungstopoi, antonymisiert Dunkelheit und Helle, kontrastiert Sichteinnahmen mit Einschränkungen des Blickfeldes (bis zur Blindheit). Zudem verdeckt der Roman selbst erst einmal den Grund für die Diskriminierung seiner Figur: deren Schwarzsein wird allein nach einer Weile textuell sichtbar.

Unsichtbarkeit ist, wie die (physischer gefasste) Abwesenheit, ein Ergebnis von Verschwinden. Die Beschäftigung mit verunsichtbarten Figuren, die ihrer Rechte als Personen beraubt wurden, kann zur Phantasmaforschung führen. Dietmar Kamper wiederum betont, ein Grundzug des 20. Jahrhunderts liege in "der Entfernung der menschlichen Körper als Mittel der Orientierung der Welt" und finde sich vor allem in der bildlichen "Entfesselung". Alles "de-eskaliere", tendiere zur "Nulldimensionalität", neige sich von der "Fülle zur Leere", von der "Präsenz zur Absenz". Ohne diese apodiktischen Beobachtungen über menschliche Weltanschauung und andere "künstliche Installation[en]" im Einzelnen prüfen zu können, sei angemerkt, dass das "anthropologische Viereck" aus Körper, Bild, Schrift und Zeit – das Kamper als "verhängnis- und verheißungsvoll zugleich" einstuft¹²² – diese Arbeit im Zusammenhang mit der Erfahrung des erzwungenen Verschwindens substantiell beschäftigt. Die *desaparición forzada* sowie das Verschwinden als solches 'zu denken', verlangt ein explizites "KörperDenken". Es erfordert, Körperlichkeit und Materialität (als greifbare, faktische und dokumentierende Kategorien) mit einem großen

¹²⁰ H. G. Wells, *The Invisible Man*, London 1897.

¹²¹ Nach der Vorlage von Wells: James Whale, *The invisible Man*, USA 1933, 70 Min. Ebenso diente der Roman bis über die Jahrtausendwende als Vorlage für mehrere Fernsehserien. Ellisons Text ist durch den Wells' in solchem Maß beeinflusst, dass der Protagonist sogar die gleiche Kleidung trägt wie sein Vorbild.

¹²² Vgl. Dietmar Kamper, *Ästhetik der Abwesenheit. Von der Entfernung der Körper*, München 1999. Siehe hier vor allem das Vorwort, S. 7-13, S. 7. Das "anthropologische Viereck" geht auf Villém Flusser zurück. Der Begriff des "KörperDenkens" stammt erneut von Kamper.

Abstraktum (einem Verbrechen, bei dem die Spuren verwischt wurden und die Körper der Opfer und die in deren Besitz stehende Erinnerungsmedien vernichtet wurden) miteinander in Verbindung zu bringen, sowie zu beobachten und zu analysieren, wie Schnittstellen von Körperlichkeit und Abwesenheit in ästhetischen Medien imaginiert werden.

Phantasmaforschung hat Kamper zufolge mit Traumata zu tun. Dies ist auch ein Tenor dieser Untersuchung. Weiterhin enthalten Kammers Beobachtungen "Devisen", die in ihrer Gesetztheit nicht ganz nachvollziehbar sind, jedoch inspirierend wirken. Kamper sucht die "Abstraktionsrichtungen des Zivilisationsprozesses" anzudeuten und formuliert hier, beim "Wechsel vom Körperraum auf die Bildfläche" finde eine Art Vernichtung statt. Außerdem vertritt er die Meinung, die Welt sei von der Bildfläche aus zu "regieren". Abstraktion käme "eine[r] körpervernichtende[n] Weltordnung" gleich, die in der "Dimension der Bilder maßlose Verwirrung" stifte und doch die "Konfrontation mit dem Anderen" meine.¹²³ Die in dieser Arbeit relevanten Medialisierungen des erzwungenen Verschwindens sollen Kamper (wie auch Freud) zufolge als "Spielarten der Absenz" begriffen werden, allerdings nur unter der Maßgabe, dass ihr repräsentationskritischer und stets politischer und sozial bedeutsamer Memoria-Beitrag benannt wird. Denn in der Tat hat die Geschichte des "percepticidio" in Argentinien "Bildtrübungen" hervorgerufen. Die Behauptung, das Verschwinden sei auf ein "Verschwinden der Bilder" zurückzuführen, wie Kamper mit dem Verweis, Kunst sei eine Kulturtechnik der Täuschung, fortfährt¹²⁴, soll jedoch umgekehrt werden. Kunst scheint demnach nicht nur Illusionstechnik, sondern erweist sich überdies als Technik zur Versichtbarung von Praktiken der Täuschung. Sie ist eine blickende Möglichkeit, die das Unsichtbare zu verkehren und/oder hervorzukehren oder zumindest mit ihm zu verkehren weiß – bis Bilder (und Texte) des Verschwindens entstehen.¹²⁵

Ellissons Protagonist macht verzweifelt auf das Bild seiner selbst, also auf sein Schwarzsein aufmerksam, um die Geschichte seiner Unsichtbarkeit begreifbar zu machen. Nicht sein Fleisch und nicht seine Knochen, vielmehr ideologisch Erblicktes entfernen ihn aus dem Bereich des sozial Wahrgenommenen. Der Körper eines oder einer zwangsweise Verschwundenen ist gleichermaßen zum "corps absconditum" geworden¹²⁶; auch seine Wiederkehr kann meist nur im Bild (oder Text) und als Scheinkörper, oder aber in einer performativen Übertragung im überlebenden Körper auf einer Bühne erfolgen. Was Kamper als zunehmende Abstraktion begreift und in den Kontext einer anthropologischen Bilderwirrnis stellt, zeigt sich in dieser Untersuchung als Medialisierung postdiktatorischer Gegenwart, die bewusst bildliche

¹²³ Kamper, *a.a.O.*, S. 10ff.

¹²⁴ Vgl. dazu ders., ebd., S. 88 und S. 68 sowie S. 65.

¹²⁵ Hierzu weiterhin Kamper, ebd., S. 74f. und S. 81. Kamper bezieht sich hier auch auf Foucaults Thesen zum Panoptischen. Ebenso liegen Bezüge zu Virilio vor.

¹²⁶ Kamper, ebd., S. 66.

Täuschungen vornehmen, um die Erinnerung an das Trauma der *desaparición forzada* nicht zu einfach zu gestalten – und damit den Härtefall dieser Erfahrung hervorzuheben.

1.2.2 Trauma: Gedächtnis- und Bildstörung oder "symptom of history"?

"El pasado", notiert Beatriz Sarlo, "es siempre conflictivo. A él se refieren, en competencia, la memoria y la historia, porque la historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, de subjetividad)."¹²⁷ Ein Recht auf Erinnerung, das auch die Rechte auf Leben, Gerechtigkeit und Subjektivität einschlieÙe, wäre, so Sarlo weiter, in einer Sphäre öffentlicher Belange angesiedelt und damit verhandelbar. Doch die Essayistin bemerkt ebenso: "Más allá de toda decisión pública o privada, más allá de la justicia y de la responsabilidad, hay algo *intratable* en el pasado." Damit spielt sie auf einen Grundzug des Traumas an: "Pueden reprimirlo [...]; pero sigue allí, lejano y próximo, acechando el presente como el recuerdo que irrumpe en el momento menos pensado, o como la nube insidiosa que rodea el hecho que no se quiere o no se puede recordar."¹²⁸

Das griechische Wort *trauma* ist zwar gleichfalls in der somatischen Medizin geläufig, hat sich jedoch vor allem als Bezeichnung einer Verletzung seelischer Natur etabliert. Die Kulturwissenschaft unterdessen hat die Kategorie in den letzten Dekaden als kulturelles Deutungsmuster gefasst und mitunter vielleicht auch strapaziert¹²⁹; manche anregende Lektüre der Hysterie etwa ist in diesem Sinne auch kritisiert worden.¹³⁰ Erster Reflex auf das Trauma scheint das Verlangen, sich seiner zu entledigen, doch gilt das Posttraumatische Belastungssyndrom (engl. *Post-Traumatic Stress Disorder*, PTSD), das von Kriegs- und

¹²⁷ Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo*, Buenos Aires 2005, S. 9.

¹²⁸ Dies., ebd. Auch Jelin schreibt in dem Sinne: "El pasado dictatorial reciente es una parte central del presente". Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Madrid 2002, S. 4.

¹²⁹ Siehe etwa Elisabeth Bronfen, Birgit Erdle und Sigrid Weigel, *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, Köln, Weimar und Wien, 1999 oder Jeffrey C. Alexander, Rony Eyerman und Bernhard Giesen, *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley 2004.

¹³⁰ Einerseits ruft die Hysterie mit ihrer transgressiven Symptomatik einen umfangreichen hermeneutischen Apparat und zahlreiche, ihrerseits mutierende oder transgressive wissenschaftliche Spekulationen auf den Plan, andererseits wird sie als Kategorie, die mit dem Trauma eng verbunden ist, mitunter von den psychiatrischen und psychoanalytischen Disziplinen in ihre Grenzen zurückgerufen. Siehe z.B. Harald Weilnböck, "Das Trauma muss dem Gedächtnis unverfügbar bleiben". Trauma-Ontologie und anderer Miss-/Brauch von Traumakzepten in geisteswissenschaftlichen Diskursen", in *Mittelweg* 36 Nr. 2, April/Mai 2007. <http://www.eurozine.com/articles/.2008-03-19-weilnböck-de.html>. (15. 4. 2009). Zu dem äußerst umfangreichen Forschungsfeld der Hysterie: Josef Breuer und Sigmund Freud, *Studien über Hysterie*, Leipzig und Wien 1895; Jacques Lacan, "Propos sur l'Hysterie", Konferenz, gehalten in Brüssel im Februar 1977, in *Quarto* Nr. 2, Beilage von *La lettre mensuelle de l'École de la cause freudienne* (1981), keine Seitenangabe möglich; Lucien Israël, *L'hystérique, le sexe et le médecin*, Paris 1976; Christina von Braun, *Nichtich (Logik, Lüge, Libido)*, Frankfurt am Main 1990; Elaine Showalter, *Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Media*, New York 1997; Elisabeth Bronfen, *Das verketotete Subjekt. Das Unbehagen in der Hysterie*, Berlin 1998; Louis Aragon und André Breton, "Le Cinquenaire de l'hysterie (1878-1928)", in *La Révolution Surrealiste/Collection Complète*, Nr. 11/4, 15. März 1928, S. 20ff. In 3 wird es um die Hysterie-Auffassung Lacans gehen.

kriegsähnlichen Erfahrungen zwar ausgelöst werden kann, aber in friedvollen Zeiten ebenso vorkommt, auch für die neuere Forschung meist als "unerklärlich", unvermittelbar, unrepräsentierbar und womöglich gar als irreversibel.¹³¹ Die (unter Umständen sehr verzögerte) Reaktion auf ein selbst erlebtes oder beobachtetes belastendes oder gar katastrophales Ereignis – z.B. Folter, Vergewaltigung, Tod einer nahestehenden Person, Erdbeben – kann sich unberechenbar plötzlich manifestieren und Dissoziation, Amnesie, Depression und Suizid auslösen.¹³² Freud führte die traumatische Neurose auf den Zusammenbruch des Reizschutzes gegen äußere Stimuli zurück.¹³³ Fünfundzwanzig Jahre nach den Schriften zur Hysterie und unter dem Eindruck des Ersten Weltkrieges schreibt er:

Das Zustandsbild der traumatischen Neurose nähert sich der Hysterie durch seinen Reichtum an ähnlichen motorischen Symptomen, übertrifft diese aber in der Regel durch die stark ausgebildeten Anzeichen subjektiven Leidens [...] und durch die Beweise einer weit umfassenderen allgemeinen Schwächung und Zerrüttung der seelischen Leistungen. Ein volles Verständnis ist bisher weder für die Kriegsneurosen noch für die traumatischen Neurosen des Friedens erzielt worden.¹³⁴

Auf die traumatisierte Person strömen nicht nur Reize aus dem "Innen" ihres seelischen "Apparates", sondern auch aus der "Peripherie" ein, die nicht "gebunden" werden können, weil sie zu stark und "reflektorisch" wirken. Schließlich kann die traumatisierte Person unter einer exakten Wiederholung des einst traumatisierenden Erlebens leiden: ein Vorgang, der sich, weil er unbewusst ist, "zeitlos" gestalten und darauf hinauslaufen kann, dass sich der Erlebenseindruck in einer "Dauerspür" wiederholt.¹³⁵ Als lief in der traumatisierten Person ein unhaltbarer Film und

¹³¹ Vgl. z.B. Dori Laub, "Eros oder Thanatos? Der Kampf um die Erzählbarkeit des Traumas", in *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, Nr. 9/10 (September/Okttober 2000, *Trauma, Gewalt und Kollektives Gedächtnis*), S. 860-894, S. 860. Den jüngsten Erkenntnissen zufolge sind nur hochspezialisierte, gehirnphysiologisch ansetzende Behandlungsmethoden in Kombination mit tiefenpsychologisch fundierten Therapieansätzen adäquat – und das Vergehen von Zeit nötig.

¹³² Siehe hier Deutsches Institut für medizinische Dokumentation und Information (DIMDI), <http://www.dimdi.de/static/de/klasi/diagnosen/icd10/htmlgm2011/block-f40-f48.htm>. (15.4. 2010), *ICD 10/Version von 2010/Kapitel V – "Psychische und Verhaltensstörungen (F 00-F 99) – Neurotische, Belastungs- und somatoforme Störungen (F 40-48)"*. Hier werden akute Belastungssituationen und posttraumatische Zustände unterschieden (F 43.0 vs. F 43.1); die Hysterie wiederum taucht unter den Dissoziativen Störungen (bzw. als Konversionsstörung) auf. Als Hauptkennzeichen des PTSD werden partielle oder komplette Erinnerungsstörungen sowie Störungen des Identitätsbewusstseins, der Selbst- (insbesondere Körper-) Wahrnehmung und der Anpassung an das soziale Umfeld angegeben. Hier interessiert vor allem die dissoziative Amnesie, die auf traumatische Belastung folgen kann (neben ihr noch dissoziative Fugue, Stupor, Trance, etc.).

¹³³ Freud formuliert: "[...] Erregungen von außen, die stark genug sind, den Reizschutz zu durchbrechen, heißen wir *traumatische*. [...]. Ein Vorkommnis wie das äußere Trauma wird gewiß eine großartige Störung im Energiebetrieb des Organismus hervorrufen und alle Abwehrmittel in Bewegung setzen. [...] Die Überschwemmung des seelischen Apparates mit großen Reizmengen ist nicht mehr hintanzuhalten [...]." Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips* [1920], in ders., *Gesammelte Werke*, Band 13, S. 23-34, S. 29. Hervorhebung bei Freud.

¹³⁴ Ders., *a.a.O.*, S. 9.

¹³⁵ Ebd., S. 28. Posttraumatisches Wiedererleben bedeutet bei Freud, dass in die "Situation des Unfalles" zurückgeführt wird, jedoch das Lustprinzip aussetzt, das indes im Traum Erlebtes (oder Nicht-Erlebtes, Gewünschtes) halluzinatorisch herbeiführt. Freuds Auslegungen sind energie- bzw. triebtheoretisch (bzw. teilweise molekulartheoretisch), sprechen von "Besetzungsenergie", "Energiebesetzungen", "Gegenbesetzung" – und davon, dass im Falle eines Traumas alle weiteren Teil des psychischen Systems zu Gunsten der Abwehr des traumatischen Eindruckes "verarmen." Im posttraumatischen Erleben (bzw. in den Träumen von Traumatisierten) werde eine nachgeholte "Reizbewältigung unter Angstentwicklung" versucht. Dies widerspreche dem Lustprinzip nicht

sei nur für diese sichtbar. Begriffe wie "speechless Terror", d.h. sprachloses Entsetzen, sowie "flashback", blitzartiges Wiedererinnern, oder "posttraumatic growth", die in neueren Studien bisweilen Diskurse der Sinngebung traumatischer Folgen konstruieren¹³⁶, bekräftigen die Annahme, es handle sich beim Trauma um eine undarstellbare, unteilbare Kategorie, die von vitalem Verlangen weit entfernt sei, und doch womöglich zu einem besonderen inneren 'Wachstum' führen könne.¹³⁷

Während Sarlo in ihren Ausführungen von einer Rückkehr der Vergangenheit spricht, die das Gedächtnis nicht befreie, weil sie eine Last in die Gegenwart transferiere, von dem das Präsens ganz eingenommen werde, und für die Beschreibung dieses unfreiwilligen, aggressiven mnemischen Vorgangs interessanterweise kriegerische Vokabeln verwendet ("captura del presente"; "obstinada invasión de un tiempo (entonces) sobre otro (ahora)", ...porque el recuerdo, como el olor, asalta [...], obliga a una persecución")¹³⁸, erklärt Dori Laub, das Trauma sei mit einer Form der "Leere und Vernichtung" konnotiert, die in Richtung Todestrieb weise.¹³⁹ Auch Freud, der die Integration von zuströmenden Reizen in das psychische System als "ruhende Besetzung" auffasst und herausarbeitet, dass das Trauma diese Integration verhindere, argumentiert selbstverständlich mit dem Begriff des Todestribs, belegt ihn jedoch ebenso mit einem Ruhebegriff, nämlich dem der "Ruhe der anorganischen Welt". Der Todestrieb steht zudem, in einem übergeordneten Sinn, im Zusammenhang der Annahme, dass "[das] Ziel alle[n] Lebens [...] der Tod" sei.¹⁴⁰ Dennoch finden sich Varianten dieses Triebes – und damit des Traumas – gleichsam in zerstörerischen Tendenzen, die sich im Lebendigen niederschlagen: individuelle sadistische oder masochistische Pathologien, die ihre intersubjektiven wie intergenerationellen und damit auch gesellschaftlichen Auswirkungen haben.¹⁴¹ Deswegen scheint, auch nach den historischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts¹⁴², die Freud in ihrem

fundamental, sei aber ursprünglicher. Freuds psychotraumatologische Überlegungen grenzen sich hier dezidiert von früheren, "rohesten" Vorstellungen der Schocktheorie ab. Für diese Untersuchung sind sie interessant, wo sie eine Auffassung des Traumas mit Begriffen wie "Gedächtnisspur" oder "Dauerspür" verbinden. Zitate S. 24f, S. 29 und S. 31.

¹³⁶ Hierzu David Alan Harris, "The Paradox of Expressing *Speechless Terror*: Ritual Liminality in the Creative Arts Therapies'. Treatment of Posttraumatic Distress", in *The Arts in Psychotherapy* Nr. 36/2 (2009), S. 94-104; Tanja Zöllner, Lawrence G. Calhoun und Richard G. Tedeschi, "Trauma und persönliches Wachstum", in Andreas Maercker und Rita Rosner (Hg.), *Psychotherapie der posttraumatischen Belastungsstörungen*, Stuttgart 2006, S. 36-45.

¹³⁷ Laub, "Eros oder Thanatos? Der Kampf um die Erzählbarkeit des Traumas", a.a.O., S. 860.

¹³⁸ Sarlo, *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo*, S. 9f.

¹³⁹ Laub, ebd., S. 863.

¹⁴⁰ Freud, "Jenseits des Lustprinzips", a.a.O., S. 30, S. 40 und S. 68.

¹⁴¹ Vgl. Laub, "Eros oder Thanatos? Der Kampf um die Erzählbarkeit des Traumas", S. 861.

¹⁴² Mitunter wird nicht nur behauptet, die Realität der Moderne sei die am stärksten traumatisierende Epoche der menschlichen Geschichte (etwa Shoshana Felman, "Education and Crisis, or the vicissitudes of teaching", in Cathy Caruth (Hg.), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore und London 1995, S. 3-12, S. 3), sondern auch, dass dem 20. Jahrhundert ein besonderer (moderner) Schrecken innewohne. Bei Karl Heinz Bohrer, *Ästhetik des Schreckens*, Frankfurt am Main und Berlin 1983, findet sich der Begriff des "Modernen Schreckens", der jedoch auch für eine ausgeprägte Schreckens-Konzeptualisierung und -Ästhetisierung steht. Eric Hobsbawm, *The Age of Extremes: The*

ganzen Ausmaße nicht erlebt hat, sinnig, dass kulturwissenschaftliche Hermeneutiken sich schließlich weniger darum bemühen, das Trauma als "Emblem des Todestriebes" zu fassen¹⁴³ und sich vielmehr darauf verlegen, kulturelle Faktoren auszumachen, die triebtheoretische Auffassungen relativieren und die Geschichte der pathologisierenden Diskurse auf ihren kulturhistorischen Gehalt abfragen. Deswegen greift Cathy Caruth just die Symptombelastetheit des Traumas auf, um hervorzuheben, dieses habe mit einer Entäußerung von Geschichtserfahrung zu tun:

If PTSD must be understood as a pathological symptom, than it is not so much a symptom of the unconscious, as it is a symptom for history. The traumatized, we might say, carry an impossible history within them, or they become themselves the symptom of a history that they cannot entirely possess.¹⁴⁴

Gleichmaßen in Argentinien geht man bei der psychoanalytischen Bearbeitung posttraumatischer Symptome, die mit der Erfahrung der Diktatur zu tun haben, davon aus, dass diese nicht eigentlich krankhafter Natur, sondern angemessen sind. Quasi im Einvernehmen mit Caruth heißt es noch zu Zeiten der Diktatur: "[...] podemos afirmar que las implicancias de la represión no pueden ser consideradas dentro de la categoría de enfermedad y por lo tanto por cualquier clasificación psicopatológica, sino como efecto de una situación de emergencia social."¹⁴⁵ Dennoch wird zwischen neurotischer oder psychotischer Prozessierung der traumatisierenden Ereignisse und solcher Bearbeitung unterschieden, die das Ereignis ohne Dissoziationen (d.h. ohne Abspaltungen) integriert. Auch haben (familien-)therapeutische Beobachtungen ergeben, dass es auf der einen Seite zu angepassten und resignativen, depressiv-dissoziativen, auf der anderen Seite zu solidarischen, aktiven posttraumatischen Antworten kommen kann, wobei die zweite Variante verlangt, dass die gewaltsam Verschwundenen für tot erklärt wurden und Trauer an die Stelle anderer, einerseits berechtigter, aber auch inadäquater Gefühle (z.B. Hass gegen den Verschwundenen selbst) treten konnte. Doch ebenso die Rituale der *Madres de Plaza de Mayo* – die die *desaparecidos* nicht für tot erklären – haben den "narzisstischen" Rückzug in den Schmerz verhindert, einen Austausch der Betroffenen initiiert und damit zivilgesellschaftliche, kulturpraktische und intellektuelle Auseinandersetzung möglich gemacht, die Gefühle von Ohnmacht und Unverständnis relativierten und Platz für eine Wut

Short Twentieth Century, 1914–1991, London 1994 hat mit seinem Begriff des "Jahrhunderts der Extreme" nicht nur den Eindruck eines "kurzen", sondern durch die großen Ideologien auch extremen bzw. extrem gewalttätigen 20. Jahrhunderts geprägt. Auf den oftmals als Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts aufgefassten Ersten Weltkrieg folgt die Katastrophe des Zweiten Weltkrieges; Holocaust/Shoah (Holocaust, gr. für "vollständig Verbranntes"; Shoah, hebr., "Unheil" oder "große Katastrophe"), stellen hier – für den westlichen Kulturkreis – ein Paradigma dar, gegen das es bis in das 21. Jahrhundert anzuerinnern gilt.

¹⁴³ Laub, "Eros oder Thanatos? Der Kampf um die Erzählbarkeit des Traumas", S. 860.

¹⁴⁴ Vgl. Cathy Caruth, "Trauma and experience: Introduction", in dies., *Trauma. Explorations in Memory*, S. 3–12, S. 3.

¹⁴⁵ Diana Kordon und Lucila I. Edelman, *Efectos psicológicos de la represión política*, Buenos Aires 1986, S. 40. Viele der Aufzeichnungen und Thesen aus der Publikation entstehen zwischen 1982 und 1983 und sind auch als solche datiert.

gegen die Verantwortlichen gemacht haben.¹⁴⁶ Auch über eine positive "innere Kontaktaufnahme" mit den Verschwundenen könnten erinnernde Subjekte ihre Integrität schützen und gleichzeitig leichter einen Weg zur symbolischen Bearbeitung des Traumas gehen.¹⁴⁷ Damit liegt ein Verständnis des Traumas vor, das, anstatt die Suche nach der "Ruhe der anorganischen Welt" des Todes anzunehmen, nach Optionen für die kulturelle Bearbeitung sucht – ohne von einer Aussicht auf Heilung auszugehen.¹⁴⁸ Dennoch scheint schlüssig, dass eine unerträgliche, abgewehrte Erinnerung nur schwer oder kaum an strukturierende Elemente zu binden ist, die nötig sind, wenn etwas kulturell repräsentiert (oder narrativ erinnert) werden soll.¹⁴⁹ Zustände der Dissoziation wie Amnesie, Sprachlosigkeit usw. produzieren Leerstellen, die – wenn sie auch signifikant sind, weil sie für die abgespaltene Erinnerung an die Katastrophe stehen, die eigentlich eine wichtige Auskunftquelle für die Erstellung kollektiver, öffentlicher Geschichtsbilder wäre – Referenzlosigkeit liefern. Das Bild eines leeren Kreises in der Erinnerung eines Holocaust-Überlebenden, das Dori Laub erwähnt, ist dafür ein Beispiel.¹⁵⁰

In dieser Untersuchung werden in erster Linie inoffizielle symbolische Medialisierungen des erzwungenen Verschwindens analysiert, in denen sich Formen posttraumatischer Leere und Repetitivität vermitteln oder in denen auf simulierende sowie vexierende, phantastische Strategien zurückgegriffen wird, die *Voids* auffüllen oder Wiederholungsstrukturen stilisieren. Das "Phantasma", schreibt jedoch Kamper, "schützt das Trauma" (und *viceversa*), was bei diesem Autor heißt, dass auf Schmerz folgende Bildtäuschungen ein (negatives) kulturelles Gedächtnis der Absenzen, d.h. ein kulturelles Gedächtnis der Körperlosigkeit und Erinnerungslosigkeit nach sich ziehen.¹⁵¹ In diesem Sinne soll hier kritisch geprüft werden, ob Medialisierungen des erzwungenen Verschwindens, die auch entkörperlichende Verfahren wählen und zudem noch im virtuellen, körperlosen Internet präsent gemacht werden, eine adäquate Kontaktaufnahme mit dem Trauma sein können. Zuvor aber sei überlegt, wie sich das nach Freud in der Ökonomie des

¹⁴⁶ Edelman und Kordon, *a.a.O.*, S. 28 und S. 39f. Edelman und Kordon sprechen von "conexión interna positiva con el desaparecido."

¹⁴⁷ Dies., ebd., S. 39f. Die Autorinnen weisen darauf hin, dass Bruno Bettelheim Selbstrespekt als grundlegend für die Bearbeitung seiner eigenen Erlebnisse in den Konzentrationslagern der deutschen Nationalsozialisten dargelegt habe und sprechen selbst von einem "idealen Ich", das sich gegen Unterdrückung und Unterwerfung wehrt.

¹⁴⁸ Die Forschung um Trauma, Trauer und Kreativität ist vor allem im Kontext von Holocaust/Shoah groß. Hierzu die Studie von Saul Friedlander (Hg.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"* Cambridge/Mass. und London 1992. Zu einer generellen Auseinandersetzung mit dem Thema sei neben Elisabeth Bronfens Hysterie-Studie und David Alan Harris' "speechless terror"-Studie außerdem noch eine frühe Studie erwähnt: Thomas Auchter, "Die Suche nach dem Vorgestern. Trauer und Kreativität", in *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* Nr. 32 (1978), S. 52-77. Heilung, die Rückkehr zu einer Ganzheit meint, würde vor allem die Überwindung von Dissoziation bedeuten. Schließt man diese Option aus, kann ein schöpferischer Bearbeitungsprozess des Traumas gerade mit dem Dissoziierten und Dissoziativen arbeiten und etwa die fragmentarische Schreibweise nutzen.

¹⁴⁹ Laub, "Eros oder Thanatos? Der Kampf um die Erzählbarkeit des Traumas", S. 860.

¹⁵⁰ Dass Laub von (einem wenn auch leerem) "Bild" spricht, zeigt, dass angesichts kultureller Inhalte von wahrer Irrepräsentabilität zu sprechen sich schwierig gestaltet.

¹⁵¹ Kamper, *Ästhetik der Abwesenheit. Von der Entfernung der Körper*, S. 69f. Kamper greift hier lose auf Lacan zurück.

Todes bewegende Trauma, das nicht nur Verlust mnemischer Integrationsfähigkeit bedeutet, sondern gleichermaßen zu Störungen des Repräsentationsprinzips, d.h. zu Bild- und Textverlusten führt, von der körperlich manifesten, präsenten Variante des Verlusts, dem Tod, unterscheidet. Dennoch wird auch deutlich werden, dass diese Verlustvariante von der Dissoziation bedroht ist – weil der Tod auf seine Weise mit Verunsichtbarung zu tun hat und er absolut wird, wenn er es mit dem Vergessen zu tun bekommt.

1.2.3 Tod – Präsenz vor dem Verschwinden

*Ojalá la muerte fuera siempre una violenta
cucharada en el pecho*

Lina Meruane

"Aber es gibt die Chance, die Sterblichkeit als Wunde zu erfahren, die an ein Wunder grenzt", schreibt Kamper, während Elisabeth Bronfen ein umbilikales, von allen Menschen jenseits ihrer Geschlechterzugehörigkeit geteiltes Urtrauma benennt: die Geburt, jenes Ereignis, das die Sterblichkeit besiegt.¹⁵² Wie die Geburt wird der Tod als "ontologische Universale" sowie als *rite de passage* bezeichnet¹⁵³, denn ebenso er initiiert eine substantielle Trennung. Allerdings markiert er den Übergang von der materiellen und mentalen Präsenz in die Nicht-Präsenz oder zumindest in einen nicht begreifbaren anderen, zuletzt anorganischen Zustand. Deswegen kann der Tod, so Thomas Macho, auch nicht wirklich "mental repräsentiert werden" und ist ebenso wissenschaftlich gesehen ein "widerspenstiges Thema".¹⁵⁴ Für die Annäherung an das erzwungene Verschwinden in Argentinien, das einerseits vom Tod abgegrenzt werden muss, andererseits seit den Arbeiten der forensischen Anthropologie schließlich doch mit

¹⁵² Kamper, ebd., S. 17. Siehe Bronfen, *Das verknottete Subjekt. Das Unbehagen in der Hysterie*. Bronfen sucht im Nabel einen Ort, der die Genderifizierung des hysterischen Traumas obsolet macht, also eine grundsätzliche (ontologische, aber kulturell ausgetragene) Fragilität des Subjektes verkörpert – die auch darin fußt, dass das Trennungstrauma der Geburt wiederum auf eine unumstößlich definitive zweite Trennung hinausläuft.

¹⁵³ Siehe hierzu Jean-Paul Sartre [*L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris 1943], *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 937: "Der Tod ist ein reines Faktum wie die Geburt; er geschieht uns von draußen und verwandelt uns in Draußen. Im Grunde unterscheidet er sich in keiner Weise von der Geburt, und die Identität von Geburt und Tod ist das, was wir Faktizität nennen." Ebenso Thomas Macho, "Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich", in Jan Assmann, *Der Tod als Thema der Kulturtheorie*, Frankfurt am Main 2000, S. 89-120, S. 92. Macho hat weiterhin noch die einschlägige Studie *Todesmetaphern – Zur Logik von Grenzerfahrungen*, Frankfurt am Main 1987 verfasst und sich zur neuen Sichtbarkeit des Todes geäußert: Thomas Macho und Kristin Marek (Hg.), *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, München 2007. In diesem nurmehr einführenden Unterkapitel soll in erster Linie auf Machos im Jahr 2000 publizierten Aufsatz rekurriert werden. Bezüglich einer neuen, in den Massenmedien relevanten Sichtbarkeit des Todes lässt sich anführen, dass seit der Jahrtausendwende vor allem in den U.S.A. vermehrt Fernsehserien mit thanatologischen Sujets gezeigt werden, in denen echte Leichen zu sehen sind. Ebenso ausstellende wie kommerzialisierende Verfahren, etwa die plastinierten Leichen in Gunther von Hagens "Körperwelten", lassen sich anführen. Dazu: Liselotte Hermes da Fonseca und Thomas Kliche (Hg.), *Verführerische Leichen – verbotener Verfall. "Körperwelten" als gesellschaftliches Schlüsselereignis*, Lengerich 2006.

¹⁵⁴ Thomas Macho, "Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich", a.a.O., S. 91.

Todesfigurationen konfrontiert ist, soll dessen ungeachtet eine Einführung in die Anthropothanatologie versucht werden.

Wenn Baudrillard darlegt, alles lebe auf der Grundlage des eigenen Verschwindens, scheint er auf den ersten Blick auch vom Tod zu sprechen. Aufgrund der organischen Hinfälligkeit eines toten Körpers impliziert Tod tatsächlich auch Verschwinden. Macho aber formuliert: "Worin besteht die Gemeinsamkeit aller sogenannten 'Todesfälle'? Sie ergibt sich schlicht daraus, dass ein Lebewesen nicht einfach verschwindet, wenn es stirbt, sondern 'bleibt'." Erst auf diesen Moment setzen organische Transformationsprozesse ein, die "passiv registriert" oder durch kulturelle Interventionen (materielle Praktiken und symbolische Inszenierungen) "aktiv gestaltet" werden können.¹⁵⁵ In erster Linie werden Rituale der (Re-)Präsentation notwendig, so dass der Tod fundamental mit den abbildenden Kulturtechniken verbunden ist. Zugleich führt der paradoxe Status des Toten, in dem sich "Anwesenheit in Abwesenheit" manifestiert, zu einer doppelten Bildwerdung, wie es bei Maurice Blanchot heißt: denn schon der Tote sei ein eigenes Abbild.¹⁵⁶ Dieses allerdings unverlässliche, da meist wenig haltbare Medium verlangt nach soliden Pendants und findet sie etwa in der Skulptur (die somit als eine Form von Wiedergänger zu bezeichnen wäre).¹⁵⁷ Demnach mag der Tod zwar einerseits das "opake, undurchdringliche Phänomen schlechthin" sein, wie Macho weiterhin notiert, als große Unbekannte und überdies narzisstische Kränkung das Leben zu einem Sein-zum-Tode machen – zuvörderst aber beginnt mit seiner Kulturalisierung die "Geschichte der *Repräsentationen*". Und diese hat ihren Ursprung nicht in einer "Nullstelle", sondern, im Gegenteil, in der Materialität bzw. in materiellen "Stellvertretungen".¹⁵⁸

Norbert Elias weist auf einen weiteren kulturhistorischen Aspekt des Todes bzw. Sterbens hin. Er betont, dass sich der körperliche und mentale Prozess wie die soziale Situation, die zum Tod führen, jeweils mit der Entwicklung einer Gesellschaft verändern. Während Tote keine sozialen Probleme mehr hätten, erführen Sterbende, gerade in westlichen Gesellschaften, kaum Mitbeteiligung anderer.¹⁵⁹ Angesichts dieser Feststellung ist fraglich, ob die Einschätzung Vladimir Jankélévitchs, dass im Sterben ein Mensch nicht zu jemand anderem werde, sondern zu

¹⁵⁵ Ders., ebd., S. 98f.

¹⁵⁶ Hier erneut Macho, ebd., S. 99, sowie Paul Ludwig Landsberg, *Die Erfahrung des Todes*, Frankfurt am Main 1973, S. 14, auf den Macho rekurriert. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris 1955, S. 340ff.

¹⁵⁷ Macho, ebd., S. 103. Im Verweis auf Michel Serres.

¹⁵⁸ Macho, ebd., S. 91 und S. 103f. (Kursivierung beim Autor).

¹⁵⁹ Vgl. Elias, *a.a.O.*, S. 10-20. Elias geht nicht nur von einer konstanten menschlichen Angst vor dem Tod aus, sondern schlägt auch vor, Todes- und Sterbensarten jeweils epistemologisch zu verstehen. Charakteristisch am modernen Tod – bzw. der Praxis, mit der ihm begegnet wird – ist Elias zufolge vor allem sein Ausschluss aus dem Leben, den die moderne Medizin (als "stillen Tod") möglich mache. Zur Vorstellung eines "gezähmten", sogar vertrauten Todes im Gegensatz zu einem "wildem", tabuisierten Tode siehe wiederum Philippe Ariès [*Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen Âge à nos jours*, Paris 1975], *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland*, München und Wien 1976, S. 25.

Nichts, und dass dieses Nichts-Werden nicht das relative, sondern das absolut Andere verkörpere, haltbar ist.¹⁶⁰ Denn folgt man Elias, ist der Tod (sowie der/die Tote) vor allem in ein Plural eingeschrieben. Er ist gesellschaftlich konstruiert. Die Toten sind folglich relative Andere, die erst dann absolut werden, wenn sie dem Vergessen anheim fallen. Dem wiederum wirken die materialisierenden und verbildlichenden Medien entgegen, die an die Toten erinnern.

All diese Überlegungen streichen die Problematik des erzwungenen Verschwindens heraus. Denn dessen Abgrenzung vom Tod ist, wie auch Schindel unterstreicht, äußerst notwendig, um die darauf antwortenden zivilgesellschaftlichen und ästhetischen Bearbeitungen adäquat einordnen zu können. Unter der argentinischen Diktatur wurden die kulturellen Praktiken, die das Ende eines Menschen (dessen Heraustreten aus der Gemeinschaft und seinen Eintritt in eine nicht abbrechende biologische Kette) humanisieren, unterbunden.¹⁶¹ Die *desaparición forzada* ohne "aparición con vida" – d.h. das erzwungene Verschwinden, bei dem auf Entführung, geheime Inhaftierung und Folter gewaltsamer und spurloser Tod folgt –, unterscheidet sich von dem naturgesetzlichen Verschwinden und dem Tod, die dem Leben erst seinen Sinn geben¹⁶², dadurch, dass ein politisches System in diese Sinnkette eingegriffen hat. Die *desaparecidos* erlitten (nach Außen euphemisierte bzw. geheim gehaltene) Terrorakte und wurden nach ihrem Tod verunsichtbart. Die ermordeten Verschwundenen sind deswegen keine normalen Toten, weil ihnen die Materialität genommen und darüber hinaus ein Staat Eigentums- bzw. Herrschaftsrecht an ihnen ausgeübt hat.¹⁶³ Das erzwungene Verschwinden unter der argentinischen Diktatur bedeutet, dass Menschen staatsterroristischen Praktiken zum Opfer gefallen und dadurch dehumanisiert und in ihrem Tod um ein Weiteres degradiert wurden.

Wenn Baudrillard behauptet: "nichts verschwindet je"¹⁶⁴, dann ist es ihm darum zu tun, dass immer Spuren bleiben von etwas, was vorher präsent war, d.h. dass abwesend Gewordenes stets bewahrt wird, wenn auch nur andeutungsweise. Ebenso ließe sich sagen, dass nichts, nur weil es nicht mehr wahrnehmbar ist, zu wirken oder zu geschehen aufhört. Die Behauptung der Machthaber des argentinischen Regimes, dass die eigentlich Verschleppten, Festgenommen und Ermordeten "einfach nur verschwunden seien" und deswegen keinerlei "tratamiento" (also keinerlei Behandlung, Verfahren etc.) bräuchten, streicht noch einmal heraus, dass der Tod eine materielle Spur und sogar ein materielles – wenn auch "gefallenes", zugleich erstarrtes – Medium,

¹⁶⁰ Vladimir Jankélévitch, *Philosophie première*, Paris 1954, S. 55f.

¹⁶¹ Schindel, *Desaparición y sociedad*, S. 15ff. Bei Schindel wird das Verschwinden als "muerte argentina" bezeichnet. In ihrer anthropothanatologischen Einführung bezieht sich die Autorin auf Philippe Ariès.

¹⁶² Baudrillard, *Warum ist nicht alles schon verschwunden?*, S. 21; Schindel, *a.a.O.*, S. 15.

¹⁶³ Eine Leiche gilt zwar zivilrechtlich als Sache, ihre Inbesitznahme muss jedoch begründet werden, weil ein Mensch über seinen Tod hinaus Recht auf Würde hat.

¹⁶⁴ Baudrillard, *Warum ist nicht alles schon verschwunden?*, S. 17.

den Kadaver, hinterlässt.¹⁶⁵ Dem erzwungenen Verschwinden folgt indes eine Spur, der mit den Methoden der forensischen Anthropologie und mit ästhetisch-medialen Imaginationen nachgegangen werden muss. Darüber hinaus wirkt er als Trauma fort, solange es keine gerechte Strafverfolgung der "desaparecidos" gibt.¹⁶⁶

Baudrillard zufolge kann ergo niemand "einfach so verschwinden". Selbst wenn der Autor ein hypermodernes Verschwinden des Subjektes apostrophiert und dies an die Vorstellung von einem "Ende der Welt" koppelt usw., macht er sich dafür stark, dass "Gespenster" oder "Doubles" zurückbleiben.¹⁶⁷ Auch Macho formuliert: "Jeder Tote ist sein Double". Im Gegensatz zu dem von Baudrillard angesprochenen *Double* macht das von diesem Autor genannte Doppel allerdings einen Menschen als ehemals lebendig präsent: seine Eigenart besteht darin, dass es die Ehemaligkeit des Vitalen materiell vergegenwärtigt. Auch wird in dem Toten-*Double* die Aura des oder der Gestorbenen verdoppelt: die Ausstrahlung vergangenen Lebens kommt mit der Verdinglichung, die der Tod bringt, zusammen.¹⁶⁸

Wie die in Kapitel 2 folgenden Ausführungen zum Unheimlichen, zum Doppelgänger, zum Wiedergänger bzw. Zombie zeigen werden, gibt es jedoch auch *Doubles*, deren Inkommensurabilität darin begründet ist, dass sie das Phantasma, also allein die Vorstellung von Abwesenheit – und zwar von gewaltsam geschaffener –, nicht aber die Präsentation eines "gefallenen" und erstarrten (kadaverisierten) Menschen bedeuten. Solche *Doubles*, die im mythologisierenden ideologischen Diskurs und im Imaginarium des erzwungenen Verschwindens in Argentinien vorkommen, stehen auch dafür, dass die Spuren der Verschwundenen phantasmagorisch wirken, hingegen gleichzeitig auf harte Fakten zurückverweisen. Denn sie zeugen davon, dass nach der politischen und sozialen Stigmatisierung und Ausgrenzung von Menschen Verfolgung und Vernichtung kam, d.h. sich der staatsterroristischen "Behandlung" (etwa: Folter) der Festgenommenen eine Nicht-Behandlung der späterhin Ermordeten anschloss – und damit ihr Tod dekulturnalisiert, depräsentiert wurde.

Angesichts dieser Tatsachen sollte der undurchdringliche Aspekt des Todes weniger in seinem natürlichen Vorkommen gesucht werden. Vielmehr ist die Frage in den Vordergrund zu stellen, ob es zu einem von fremder Hand beigebrachten Tod gekommen ist oder nicht, und ob nach diesem eine kulturelle Vergegenwärtigung des oder der Toten stattfindet oder nicht. Allein die Kundgabe und Anerkennung macht aus dem *factum brutum* ein kulturelles *factum*. Gerade weil der

¹⁶⁵ Das Wort Kadaver ist eine Entlehnung aus dem Lateinischen (*cadaver*, "gefallener Körper"; abgeleitet von *cadere*, "fallen").

¹⁶⁶ Zu diesem Begriff – "Verschwindenlasser" – erneut Miguel Briante, "Los desaparecidos no desaparecieron", *a.a.O.*, und später noch in den Ausführungen zur Sprache des Verschwindens.

¹⁶⁷ Baudrillard, *a.a.O.*, S. 18. Dies bedeutet, dass anstelle des intekten Subjektes nurmehr Reste von Subjektivität verbleiben.

¹⁶⁸ Macho, "Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich", S. 100.

Tod teilnehmende Beobachtung und Hermeneutik verhindert¹⁶⁹, verlangt es, so ließe sich formulieren, seine Registrierung, also die Bestätigung, dass er stattgefunden hat. Durch die Bekanntgabe seines Todes, z.B. die Traueranzeige, wird ein toter Mensch anerkannt, d.h. nicht schon sozial verunsichtbart, bevor er organisch verschwindet.

Während der natürliche Tod in seiner materiellen Konkretion erkennbar und auch beobachtbar ist, kann ein politisches System mit dem Tod arbeiten, um seine Ziele durchzusetzen, und dabei nicht nur davon profitieren, dass dieser eine grundsätzlich furchterregende Wirkung besitzt. Vielmehr können auch todesnahe Zustände (Gefangennahme, Folter, etc.) als Bestrafungselemente eingesetzt werden, oder der Tod kann denaturalisiert, z.B. verunsichtbart werden (womit eine Politik auf Leben und Tod unbeobachtbar wird). Um zusammenzufassen: Dass alle Menschen sterblich sind, ist eine allzu evidente Aussage, die, wie Herbert Marcuse formuliert, den Blick auf Folgendes verstellt:

[...] Nicht die, die sterben, stellen die große Anklage gegen unsere Kultur dar, aber die, die sterben, ehe sie müssen und wollen [...]. In einer repressiven Kultur wird der Tod selbst zu einem Instrument der Unterdrückung. Ob der Tod nun als ständige Bedrohung gefürchtet wird, ob er als höchstes Opfer verherrlicht oder als Tatsache hingenommen wird, immer bringt die Erziehung zur Zustimmung zum Tod von Anfang an ein Element der Unterwerfung ins Leben [...]. Diese Erziehung erstickt alle als "utopisch" verworfenen Anstrengungen. Die herrschenden Mächte haben eine tiefe Affinität zum Tode; der Tod ist ein Wahrzeichen der Unfreiheit, der Niederlage. Die Theologie und die Philosophie liegen heute in einem Wettstreit um die Verherrlichung des Todes als existentieller Kategorie; indem sie eine biologische Tatsache in eine ontologische Wesenheit verkehren, erteilen sie der Schuld der Menschheit, die sie zu vertuschen helfen, ihren transzendentalen Segen – sie verraten das Versprechen der Utopie. [...] Aber selbst der endliche Anbruch der Freiheit kann diejenigen nicht mehr erlösen, die unter Schmerzen gestorben sind. Die Erinnerung an sie und die aufgehäufte Schuld der Menschheit gegenüber ihren Opfern verdunkeln die Aussichten einer Kultur ohne Unterdrückung.¹⁷⁰

Paul Celan hat in seiner "Todesfuge" bekanntlich einen der extremsten vom Menschen selbst produzierten Tod apostrophiert: "[...] wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng/[...] dann steigt ihr als Rauch in die Luft [...]".¹⁷¹ Mit Marcuse gesprochen ist der Tod in Auschwitz auf horrende Weise antiutopisch; in erster Linie jedoch ist er ortlos. Denn wenn der Tod bzw. der Umgang mit Toten auch den gesellschaftlichen Akt der Beisetzung beinhaltet, ist der von Celan evozierte, genozidale Tod auf "massive" Weise nicht kulturalisiert. Seine Opfer wiederum sind dehumanisiert, weil es an allen sterblichen Überresten fehlt.

Grundsätzlich kann für Katastrophen, kriegsähnliche Zustände und explizite Kriege formuliert werden, dass sie nicht nur Tötungs-, sondern auch Bestattungspraktiken pervertieren bzw. Ausnahmezustände derselben schaffen. Das Massengrab ist dafür ein Beispiel. Wo sonst

¹⁶⁹ Ders., ebd., S. 91.

¹⁷⁰ Herbert Marcuse, *Triebstruktur und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1969, S. 232f.

¹⁷¹ Paul Celan, "Todesfuge" [1945/1947], in ders., *Mohn und Gedächtnis*, Stuttgart 1994, S. 37ff.

Grabmäler als Denkmäler die Erinnerung an Tote medialisieren und dabei einen individuellen Ort in einem definierten, offiziell anerkannten Raum stellen, entzieht das Massengrab jenen, die darin ihr Ende gefunden haben, jede Gedenkwürde. Damit annulliert es deren Subjektivität und Individualität. Rituelle Zuwendung (selbst in Form eines *délire du toucher*¹⁷²), wird den Opfern eines Genozids verweigert. Während sich ein wichtiger Aspekt der verstetigenden und vergegenwärtigenden Kulturen in der materiellen, monumentalen Würdigung von Toten findet, bei der Gedächtnisrouten in Stein gehauen und mit sozialen Insignien versehen werden, damit auch der Tod zu einer soliden und zeitüberwindenden Sache werde¹⁷³, kann ein verunsichtbarer Tod selbst noch das soziale und subjektive Trauma, das ihn verursacht hat, bedeutungslos machen. Zivilgesellschaftliche Interventionen, wissenschaftliche Initiativen und ästhetische Medialisierungen können hier zu einer Umdeutung führen.

Celan hat in seinem berühmten Text eine barbarische, industrielle Todes-Logistik benannt; Claudio Martyniuk hat das Funktionieren des ehemaligen argentinischen Folterzentrums ESMA in einem lyrisch-essayistischen Text zu fassen versucht und gefragt, inwieweit das erzwungene Verschwinden adaptiert, übersetzt oder überhaupt begriffen werden kann – bis er behauptet, es zeige sich in der "evaporación", der Verdunstung.¹⁷⁴ Im nächsten Kapitel wird dieser Frage genauer nachgegangen. Vorher soll jedoch die letzte in dieser Untersuchung dargelegte Variante des Verschwindens erläutert werden. Damit wird wiederum das erzwungene Verschwinden fassbarer.

1.2.4 Vergessen: Spurenverlust

Auch argentinische Autor/innen wie Beatriz Sarlo oder Eduardo Grüner teilen die von Virilio, Baudrillard und Kamper extrapolierte Beobachtung bzw. Befürchtung, in den hoch medialisierten Gesellschaften fänden insbesondere aufgrund der elektronischen Speicherverfahren zum Vergessen neigende Erinnerungsparadoxien statt.¹⁷⁵ Diese Untersuchung legt auf einige digitale Verfahrensweisen ein eher optimistisches Augenmerk, weil diese als Strategien gegen das Vergessen des erzwungenen Verschwindens eingestuft werden können. Dennoch interessiert auch die epistemologische Sorge der genannten Autor/innen, der Körper könne von Bilderkörpern überlagert oder verunsichtbart werden, oder ein *Overload* an Information, wie in

¹⁷² *Délire du toucher* (auch: *délire de toucher*) bedeutet einerseits Berührungsangst, aber auch den (mitunter morbiden, nekrophilen) Drang, Dinge oder Personen (in diesem Falle: den Toten) anfassen zu müssen. Siehe *Guide pratique de maladies mentales*, "Obsessions: Délire du toucher", Paris 1893, S. 355-365.

¹⁷³ Dennoch ist der Friedhof nicht unbeschränkt achronisch, da etwa Gräberfristen ablaufen.

¹⁷⁴ Vgl. Claudio Martyniuk, *ESMA. Fenomenología de la desaparición*, Buenos Aires 2004, S. 135-142.

¹⁷⁵ Eduardo Grüner, *El sitio de la mirada*, Buenos Aires 2001. Auch Grüner wird im folgenden Kapitel noch ausführlich zitiert.

Borges' "Funes el memorioso", schließlich zur Katastrophe führen bzw. schlichtweg das Vergessen befördern (also Gedächtnisprozesse und -inhalte überlagern).

Ein Konsens in der Gedächtnisforschung ist, dass Vergessen ein Bestandteil der Erinnerung darstellt.¹⁷⁶ Der Verlust von Informationen und Eindrücken stellt somit keine Antithese zu mnemischen und mnemonischen Prozessen dar, sondern ist eine Voraussetzung dafür, dass Inhalte bewahrt und im Erinnern (als in einem stets sortierenden, selektiven Prozess der Bewusstwerdung, Innewerdung und Wiederbelebung) abgerufen werden können. Beide Ereignisse oder Abläufe, die bewahrenden wie die verfallenden oder verschwindenden, bergen Risiken.¹⁷⁷ Wenn ein Mensch, dieser "manifeste Erinnerungsraum"¹⁷⁸, ausschließlich erinnert – wie in Borges' Erzählung – oder ausschließlich vergisst, liegt ein pathologischer Fall vor. In "Funes el memorioso" verhindert das allzu ausgeprägte und übergenaue Merk- und Erinnerungsvermögen des Protagonisten, dass dieser leben kann. Er wird zu einer Aufschreibemaschine, der kein Detail entgeht, bis sich Informationen in hochaufgelöster, beinahe entmenschlicht-systematischer Form in ihm ansammeln (und er den Eindruck hat, sein Gedächtnis sei eine Müllhalde, auf der alles nur Erdenkliche abgelegt wurde). Die Hyperamnesie, an der Borges' Protagonist leidet, ist unter Hypnose erreichbar und kann in speziellen psychiatrischen Formenkreisen auftreten. Eine Kunst ist sie, im Gegensatz zu der durch bewusste Vergessensanteile effektiv gemachten Mnemonik, nicht.

Während aber im Katalog der menschlichen Pathologien auf der Seite des Vergessens die Alzheimer-Erkrankung erscheint, die die Beständigkeit des identitären und somit auch mnemischen Subjektes angreift, spricht Harald Weinrich dennoch von der Kunst des Vergessens. Ebenso sie kann aufklärerisch wirken und ästhetisch verdichtet werden. Allerdings ist sie eher eine "Kunst mit dem Umgang des Vergessens", weil Verlust schließlich doch ein bedrohlicher und somit zu vermeidender Vorgang zu sein scheint. Weinrich spricht von Lethe¹⁷⁹ als einem "Strom des Vergessens", der auch die Literatur durchziehe und folgt ihrem Verlauf, d.h. er untersucht literarische Werke des Vergessens und gegen das Vergessen. Darüber hinaus fragt der Autor, welche "politischen und kulturellen Dämme" errichtet worden seien, um Lethe nicht über ihre Ufer treten zu lassen. Dabei streicht er heraus, dass das, was man aufschreibe, schneller

¹⁷⁶ Bezüglich der Notwendigkeit des Vergessens siehe Gary Smith und Hinderk M. Emrich (Hg.), *Vom Nutzen des Vergessens*, Berlin 1996.

¹⁷⁷ Vgl. Weinrich, *Lethe: Kunst und Kritik des Vergessens*, S. 106-113.

¹⁷⁸ Vgl. auch Müller-Funk, *Die Kultur und ihre Narrative*, Berlin 2007, S. 90.

¹⁷⁹ Lethe (gr. für "Vergessen", "Vergessenheit", ursprünglich "Verborgenheit") ist in der griechischen Mythologie der Name eines der Unterweltflüsse und bezeichnet außerdem die Göttin des Vergessens, so wie Mnemosyne die Göttin der Erinnerung ist. Gleichzeitig stellt Lethe das Antonym zu Alétheia (abgeleitet von der gleichen Wurzel, für "Unverborgenheit") dar. Das Trinken aus dem Fluss Lethe brachte Vergessen, während der Fluss Mnemosyne mit Erinnerungsgabe und Allwissenheit ausstattete. Die Titanin Mnemosyne wiederum ist Tochter von Uranos und Gaia und Mutter von neun bzw. drei Musen (hier variieren die unterschiedlichen mythologischen Versionen), die auch als Mneiai bezeichnet werden.

vergessen werde. Bereits hier wird das Bild des Ablegens evident, das mit den elektronischen, d.h. mit den besonders schnell externalisierenden Speichermedien zunimmt und das Vergessensrisiko immer größer werden lässt. Da das mithilfe von digitalen Medien Abgelegte aber auch leicht abrufbar sei, entstehe der Eindruck, das digitale Zeitalter mache eine "authentische Gedächtniskultur" möglich. Diese Annahme habe sich erstaunlicherweise durchgesetzt, obwohl sich die *Delete*-Taste als eine der radikalsten Tore zum Vergessen erweise – das sich umso weiter öffne, je stärker das organische Gedächtnis seine Funktion bereits delegiert habe.¹⁸⁰

"Normales" oder organisches Vergessen ist notwendig¹⁸¹, damit Gedächtnis funktionieren und schließlich auch Erinnerung stattfinden kann. Gedächtnisspuren, die sogenannten Engramme, strukturieren das Gedächtnis¹⁸²; aber auch ihr Verfall sortiert mnemische Inhalte und macht es, so wie der Tod Platz für das Leben schafft, möglich, dass bedeutsame Elemente von weniger bedeutsamen unterschieden und prägnant werden können. So profaniert Vergessen in erster Linie immer wieder ablaufende Handlungen und Geschehnisse, die keine Distinktionsmerkmale mehr besitzen, d.h. immergleich geworden sind. Auch grenzt es an psychodynamische Mechanismen. Einerseits werden emotional gebundene Dinge besser memoriert als affektisolierte, andererseits lässt sich Verdrängung auch als ein innerseelisch motiviertes Vergessen bezeichnen. In diesem Sinne weist Freud auf eine "geheime Gesinnung des Vergessenden" hin: Was nicht erinnert werde, verrate etwas über die Latenzen desjenigen, der vergisst.¹⁸³ Außerdem können Erinnerungen, wie die Darlegungen zum Trauma gezeigt haben, aus innerseelischer Notwendigkeit heraus apart gemacht oder völlig abgespalten werden. Amnesien können dazu führen, dass große biographische Zeitspannen mnemisch gesehen verloren gehen.

Neben diesen Formen von Vergessen gibt es auch solche, die angeordnet werden. Aleida Asmann spricht von einem "Nadelöhr der offiziellen Lehre", das nur zugewiesene Inhalte passieren, um Eingang in ein kulturelles Funktionsgedächtnis zu finden.¹⁸⁴ Bei Weinrich ist

¹⁸⁰ Vgl. Weinrich, *Letzte: Kunst und Kritik des Vergessens*, S. 7ff.

¹⁸¹ Das "normale Vergessen" ist Untersuchungsgegenstand unterschiedlicher Theorien. Die Spurenveränderungstheorie geht etwa davon aus, dass es bereits bei der Abspeicherung von Daten im Gedächtnis zu Datenveränderungen kommt; die Theorie vom autonomen Verfall nimmt an, dass sich Gedächtnisinhalte mit der Zeit gewissermaßen von selbst auflösen und begreift Vergessen als passiven Vorgang; die Theorie des motivierten Vergessens ist wiederum mit psychoanalytischen Theorien zur Verdrängung assoziiert.

¹⁸² Engramm (gr. "Inschrift") steht seit Beginn des 20. für eine Spurlegung innerhalb der reizbaren Substanz eines Organismus, die nach hirnpfysiologischen Erkenntnissen dauernde strukturelle Veränderungen im Gehirn hinterlässt. Die Summe dieser Spuren ergibt das Gedächtnis. Die bildliche Vorstellung des Einschleifens, Einritzens oder Eindrückens ist selbstverständlich eine metaphorische, weil hirnpfysiologische Prozesse vor allem auf chemischen oder elektrischen Signalübertragungen beruhen. Siehe hier in einem Glossar der Neurowissenschaftlichen Gesellschaft Berlin: <http://nwg.glia.mdc-berlin.de/de/courses/education/glossar.html>. 13. 1. 2010. Zum Gebrauch des Begriffs "Engramm" bei Aby Warburg wird im folgenden Kapitel noch Auskunft gegeben.

¹⁸³ Freud, *Die Traumdeutung*, Leipzig und Wien 1900, S. 115.

¹⁸⁴ Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, S. 140.

zudem von einer amnesischen Form die Rede, die Amnestien, Begnadigungen, Verjährungen oder religiöse Vergebungen unter das Prinzip eines "gnadigen Vergessens" stellt. Dieses Vergessen muss jedoch spätestens angesichts schreckenerregender historischer Ereignisse, etwa Genoziden, strengstens geprüft werden. Nicht umsonst wurden, seitdem Holocaust/Shoah als globale "Metapher" politisch produzierter Vernichtung gilt, auch Modelle für die Auseinandersetzung und Aufarbeitung von Diktaturen geschaffen.¹⁸⁵ Bei der postdiktatorischen bzw. antitotalitären Auseinandersetzung mit vergangenen politischen und sozialen Ereignissen – die jedoch auf ihre Weise offiziell gelenkt werden und damit wiederum Vergessensmomente enthalten kann – erweist sich ein inoffizielles Gegengedächtnis als sehr notwendig.¹⁸⁶ In der Weise, wie das Erinnerungs-Mandat der Psychoanalyse einerseits antiautoritär wirkt, da es sich gegen die in der Vergangenheit aufgestellten Instanzen stellt, aber eben dennoch ein Mandat ist, können offizielle Aufforderungen, nicht zu vergessen, zwar kritisch gegen ein politisch inkorrektes oder gar gefährliches Vergessen wirken. In dem Moment, in dem hier aber Kanonisierungen und Mythologisierungen entstehen, sind womöglich gleichzeitig autoritäre Züge am Wirken. Dabei entstehen mnemonische Narrative, die nicht zu vergleichen sind mit den subjektiven, dokumentarischen (gar testimonialen) oder fiktionalen wie auch doku-fiktionalen Erzählungen und insbesondere den ästhetischen, symbolisch oder metaphorisch verfahrenen Formen und Medien gegen das Vergessen.

Doch genauso wenig sind die ästhetisch verdichtenden "Gedächtniskisten" gegen Lethe gefeit.¹⁸⁷ Gleichmaßen in ihnen ereignet sich Spurenverlust, zeigen sich Spurenverschiebungen. Vergessen als strukturierende Dynamik prägt sich überdies in der ästhetischen Formgebung ein. Willentlich gesetzte Leerstellen können einem Kunstwerk einen gewissermaßen mnemisch mitleidenden Charakter geben, hinter dem sich sogar testimoniale Aussagen verbergen können – und damit sympathetische Identifikationen verursachen.¹⁸⁸ Um diese Gedanken abzuschließen: Vielleicht ließe sich von einem Memoria-Pakt sprechen, wenn ein/e Leser/in rezipiert, was ein Text erinnert oder vergisst, was er abspeichert und abrufbar macht. Ebenso kann ein literarischer Text, der von einem Trauma und anschließendem Wahnsinn, einer Teilamnesie oder Wahnwahrnehmungen berichtet, wie es in vielen der in dieser Untersuchung analysierten Werken

¹⁸⁵ Siehe etwa Andreas Huyssen, "El Parque de la Memoria. Una glosa desde lejos", in *Punto de Vista* Nr. 68 (Dezember 2000/*Arte y Política de la Memoria*), S. 25-28, S. 26f. Die Frage, ob Metapher hier der adäquate Begriff ist, lässt sich im Zuge des 4. und 5. Kapitels dieser Arbeit, wo es noch genauer um die Verwendung der Metapher geht, genauer einschätzen.

¹⁸⁶ Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, S. 138; Weinrich, *Lethe: Kunst und Kritik des Vergessens*, S. 8f.

¹⁸⁷ Vgl. auch Müller-Funk, *Die Kultur und ihre Narrative*, S. 90.

¹⁸⁸ Zur Leidenserfahrung des Textes bzw. einer Poetik des Leidens siehe hier bereits Claudia Gilman, "Historia, poder y poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera", in Roland Spiller (Hg.), *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt am Main 1991, S. 47-64, S. 60.

vorkommt, an diese erinnern, während die Person, die solche Zustände erlebt, eventuell gar keinen Text verfassen kann. Wer aber darf für wen erinnern? Und kann es auch ästhetische Anweisungen für ein Vergessen geben?



Abbildung 17: Filmplakat zu Fernando Spiner, *La Sonámbula. Recuerdos del Futuro*, Argentinien 1998

Elizabeth Jelin weist darauf hin, dass es in vielen postdiktatorischen Transitionsgesellschaften der letzten Jahrzehnte zur Explosion von Täter-Amnestierungen und damit zu offiziell zugelassenem, riskantem Vergessen gekommen ist, um noch allzu junge, gefährdete demokratische Systeme zu verfestigen. Dies sei weitaus beunruhigender als die Vorstellung von einem womöglich nicht mehr zu bewältigenden kulturellen Erinnerungsvolumen.¹⁸⁹ Bevor in Kapitel 2 aufgezeigt wird, welche kontrainformativen, zivilgesellschaftlichen Verfahrensweisen es in Argentinien gegen solches Vergessen gegeben hat, soll erst dargelegt werden, wie sich die *desaparición forzada* ereignet hat und wie dieses Phänomen bzw. Menschenrechtsverbrechen mit Verunsichtbarung, Trauma, Tod und Vergessen zu tun hat.

1.3 Ein anderes, fremdes Verschwinden: Die *desaparición forzada* in Argentinien

Un cuerpo que se piensa donde ya no está.

Liliana Lukin

Bernhard Waldenfels hat im Rahmen seiner Phänomenologie des Fremden Gewalterfahrung, Krankheit und Tod als zugangsbegrenzt bezeichnet.¹⁹⁰ Die Kategorie der Leiblichkeit spielt dabei eine große Rolle. Der Autor bezieht sich hier auf Maurice Merleau-Ponty, in dessen Werk der Leib – "corps propre" – zwar dinghaft, aber auch bewusst ist. Der Leib ist ambig, in der Welt als ein "Außen" sichtbar (und berührbar) und als ein "Innen" spürbar; als Fleisch (fr. "chair") ist

¹⁸⁹ Elizabeth Jelin, *Los trabajos de la memoria*, S. 4.

¹⁹⁰ Waldenfels definiert das Fremde als das in einer Ordnung nicht Sagbare, Denkbare oder Erfahrbare und formuliert, es gebe so viele Fremdheiten wie es Ordnungen gebe: "Das Außer-ordentliche [d.h. das Fremde, R.B.] begleitet die Ordnung wie ein Schatten." Bernhard Waldenfels, *Topographie des Fremden - Studien zur Phänomenologie des Fremden I*, Frankfurt am Main 1997, S. 33.

er auf stumme Weise mit der Welt verflochten bzw. in sie eingelassen.¹⁹¹ Vor allem diese stumme Erfahrung sucht einen Ausdruck innerhalb des Sichtbaren und Unsichtbaren.

Ohne diese Gedanken zu einer Phänomenologie des Leibes weiter verfolgen zu können, ließe sich formulieren, dass das erzwungene Verschwinden in extremer Form zugangsbegrenzt, d.h. fremd, fern und, ebenso mit Waldenfels gesprochen, "außer-ordentlich" ist, und zwar vor allem deswegen, weil der Leib der Opfer gewaltsam aus dem Bereich der Sichtbarkeit und Spürbarkeit entfernt wurde. Angesichts dieser 'Fremdheit', die den Gegenstand dieser Untersuchung somit ausmacht, scheint es umso wichtiger, einen Zugang zu den historische Zusammenhängen, den politische Entscheidungen und einigen sogar sehr konkreten Sachverhalten zu suchen, die die *desaparición forzada* möglich gemacht haben. Im Folgenden seien die wichtigsten Daten, Fakten und Faktoren genannt, die zur Geschichte dieser staatsterroristischen Praxis in Argentinien gehören.

1.3.1 Nach dem Putsch vom 24. März 1976: "Friedhofsruhe"

Im Februar 1975 kommt es in Argentinien noch unter Isabel Perón zu "anti-subversiven" Einsätzen.¹⁹² Schon hier wird die Vernichtung "subversiver Elemente" anvisiert und dem Militär (d.h. den *Fuerzas Armadas*) als nationaler Institution Platz gemacht.¹⁹³ Doch obgleich die Regierung ihre Anti-Guerilla-Politik an die parapolizeilichen und -militärischen Einheiten *Alianza Anticomunista Argentina* (*Triple A* oder AAA) und *Comando Libertadores de América* delegiert, scheint sie dem Militär unfähig, entschieden gegen die unerwünschten politischen und sozialrevolutionären Bewegungen im Land einzugreifen. Im August 1975 steht General Jorge Rafael Videla dem Militär vor. Er ist es, der den Regierungskräften das Ultimatum stellt, endlich effektiv gegen die "delincuencia subversiva" einzugreifen, weil diese das "Erwachen des argentinischen Volkes" blockiere.¹⁹⁴ Ein breiter Teil der Bevölkerung ist zu diesem Zeitpunkt empfänglich für große Worte, weil das Land politisch zerrüttet ist und sich der Regierungsapparat lethargisch zeigt. Folglich gelingt es Videla und seinen Gefolgsmännern, die Ängste vieler

¹⁹¹ Vgl. Maurice Merleau-Ponty [*Le Visible et l'Invisible*, Paris 1964], *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1986, S. 182.

¹⁹² Zu der Vokabel "subversivo" formuliert Osvaldo Bayer im Jahr 1985: "Hoy, en la Argentina el vocablo subversivo lo han hecho sinónimo de terrorismo. Subversión, para el último régimen militar significaba tratar de voltear lo que ellos llamaban los valores esenciales de la nacionalidad [...], Dios, Patria y Hogar." Bayer in einem Interview mit Raquel Ángel, "El pensamiento fascista en la clase media argentina", in *Madres de Plaza de Mayo* Nr. 16, 2. Jahrgang, März 1986, S. 17.

¹⁹³ Stella Maris Ageitos, Osvaldo Bayer und Rafael Bielsa, *Historia de la Impunidad*, Buenos Aires 2002 S. 21. Auf Spanisch hieß es "aniquilación".

¹⁹⁴ Vgl. dies., ebd., S. 21 ff. Hier ist von einem "despertar del pueblo argentino" die Rede.

Sektoren der Gesellschaft zu mobilisieren.¹⁹⁵ Eigentlich stehen im Oktober 1976 noch demokratische Wahlen an. Doch reißt schon im Frühjahr des Jahres – und obwohl am 23. März das *Partido Justicialista*, die *Unión Cívica Radical*, das *Partido Revolucionario* sowie das *Partido Intransigente* eine Kommission gegen die Krise bilden – das Militär die Macht an sich.¹⁹⁶ Jorge Rafael Videla, Emilio Eduardo Massera und Orlando Ramón Agosti bilden ein Triumvirat und installieren ein System, das sich nach Erlass des Statuts zum "Proceso de Reorganización Nacional" die Einhaltung patriotischer, patriarchaler und klerikaler Leitsätze auf die Fahnen schreibt, eine neue "Argentinidad" ausruft sowie ankündigt, die Wirtschaft durch neoliberale Umstrukturierung anzukurbeln, jedoch schon bald die Menschenrechte aufs Gröbste missachtet. Grundsätzlich verlangen einige der Vorhaben veränderte Gesetzeslagen und eine neue soziale Ordnung; vor allem gilt dies aber für den Plan, mit der politischen Opposition abzurechnen. Im Mai 1976 wird die Todesstrafe wieder eingeführt, Gewerkschaften und politische Organisationen werden verboten und aufgelöst. Weitere "außerordentliche Maßnahmen" sollen die Nation zu neuem Leben erwecken.¹⁹⁷ Doch senkt sich auf Argentinien in erster Linie eine unheimliche Friedhofsrufe – "una paz de cementerio".¹⁹⁸ Denn der Junta gelingt es, Klerus, Wirtschaft und zentrale Informationsmedien an sich zu binden. All diese Instanzen beteiligen sich entweder daran, dass das soziale Leben und das kulturelle Feld massiv eingeschränkt werden und dass unmittelbar nach der Machtergreifung die ersten Fälle von erzwungenem Verschwinden stattfinden, oder aber sie tolerieren und verschweigen diese Entwicklungen. Ab April 1977 versammeln sich deswegen die ersten *Madres de Plaza de Mayo* auf dem Platz vor den zentralen Regierungsgebäuden in Buenos Aires, um gegen die *desaparición forzada* zu protestieren – die gar keine argentinische Erfindung, sondern die perfektionierte Form einer weltweit schon lange ausgeübten Terrorpraxis war.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Eigentlich aber haben die argentinischen Guerillas zu dieser Zeit keine Wirkungskraft mehr. Am 23. Dezember 1975 ereignet sich noch ein Schlag des *Ejército Revolucionario del Pueblo* (ERP) gegen ein militärisches Waffendepot in Monte Chingolo, das jedoch bitter für die Guerilla endet. Die *Montoneros* wiederum operieren bereits klandestin, ohne Einfluss auf die Zivilgesellschaft zu haben. Vgl. hierzu María Seoane, *Todo o nada*, Buenos Aires [1991] 2000, S. 266. Das Ereignis in Monte Chingolo wird im Zusammenhang der Arbeit von Lola Arias wichtig sein.

¹⁹⁶ Vgl. Ageitos, Bayer und Bielsa, *Historia de la Impunidad*, S. 23. Vorher wird in der Nacht über *Cadena Nacional* noch verlautbart, das Militär solle sich an der nationalen und sozialen Emanzipation beteiligen.

¹⁹⁷ Vgl. dies., ebd., S. 23 und 41. Hier heißt es "medidas extraordinarias".

¹⁹⁸ Vgl. S. 45.

¹⁹⁹ Siehe hierzu erneut Elsemann, *Umkämpfte Erinnerungen*, S. 36-46. Wie bereits in der Einleitung der vorliegenden Untersuchung deutlich wurde, ist das Verschwindenlassen ebenso wenig eine lateinamerikanische Singularität. Elsemann zufolge geht die Praxis auf die Totalisierung der Kriege im 20. Jahrhundert zurück. Sie ist das Ergebnis einer Entwicklung, in deren Zuge sich die Grenze zwischen Kombattanten und Nicht-Kombattanten zunehmend aufgelöst hat. Vgl. Elsemann S. 36. Elsemann geht außerdem auf die "Erfindung" des Verschwindenlassen im 20. Jahrhundert (und seine Anwendungen im Spanien-, im Algerien- und Vietnamkrieg), sowie auf seine "Perfektionierung" in Argentinien ein.

1.3.2 *Desaparición forzada*: Kein "argentinisches Privileg", aber ein "semantisches Delirium" *made in Argentina*

*Día a día, o mejor, noche a noche,
había que decir 'desaparición'.*

Claudio Martyniuk

Die *desaparición forzada* ist in Lateinamerika kein ausschließliches Vorkommnis der siebziger und 1980er Jahre des 20. Jahrhunderts. Die Taktik wird bereits in den dreißiger Jahren in El Salvador und in den 1960er Jahren in Guatemala und Brasilien angewandt.²⁰⁰ 1981 erfolgt in Costa Rica die Gründung des Verbandes *Federación Latinoamericana de Asociaciones de Familiares de Detenidos-Desaparecidos* (FEDEFAM), einer bis heute aktiven nichtstaatlichen Organisation aus lokalen und überregionalen Institutionen, Arbeitskreisen und Aktionsgruppen, die sich dem erzwungenen Verschwinden in ganz Lateinamerika und der Karibik widmen.²⁰¹ Das erzwungene Verschwinden ist demnach kein "argentinisches Privileg", wie Sabato 1984 sentenzierte. Dennoch kann formuliert werden, dass es in Argentinien während des "Proceso de Reorganización Nacional" – nach vielen anderen Diktaturen, die das Land erlebt hat – zu einer makabren Perfektionierung und gehäuften Anwendung dieser Terror-Praxis kommt.²⁰² Deswegen setzt sich auch gerade in diesem Land eine starke Öffentlichkeit dafür ein, dass das Verbrechen an der Menschheit strafrechtlich verfolgt und anderweitig bearbeitet wird.

Bevor das erzwungene Verschwinden praktisch stattfindet und phänomenologisch wirkt, muss es diskursiv und terminologisch konstruiert werden.²⁰³ Im gleichen Maße, wie die Bezeichnung

²⁰⁰ FEDEFAM hat Beraterfunktion vor den Vereinten Nationen. Folgende Länder verfügen über Filialen: Argentinien, Bolivien, Brasilien, Kolumbien, Chile, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Honduras, Mexiko, Nicaragua, Paraguay, Peru und Uruguay. FEDEFAM: <http://www.desaparecidos.org/fedefam/index.html>. Siehe ebenso die später noch präsentierte Plattform Proyecto *Desaparecidos*, die mit der Site der FEDEFAM verlinkt ist und Daten zum erzwungenen Verschwinden auf der ganzen Welt sammelt und abrufbar macht: <http://notas.desaparecidos.org/>. (7. 2. 2010).

²⁰¹ Schließlich wird die *desaparición forzada* trotz Diktatur-Ende in Argentinien und der 'Liberalisierung' der Diktatur in Chile ab 1983, d.h. nach zwei international besonders kritisch beobachteten Herrschaftssystemen Lateinamerikas, in Zentralamerika und in anderen Regionen bis weit in die 1980er Jahre angewandt: Die *Comisión de la Verdad de Panamá* registriert Vorkommnisse bis 1989 (also auch während der US-amerikanischen Invasion). Des Weiteren sind, wie die FEDEFAM belegt, neben den genannten Ländern noch Nicaragua, Honduras, Paraguay, Uruguay, Bolivien, Peru und Mexiko und vor allem auch Kolumbien bis heute mit dem Thema befasst. Vgl. FEDEFAM: <http://www.desaparecidos.org/fedefam/index.html>. (7. 2. 2010).

²⁰² Während die *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP) im Jahr 1984 offiziell an die 7.500 Fälle von erzwungenem Verschwinden registriert, erhöht sich die Ziffer – allein schon deshalb, weil die Kommission nur acht Monate lang tätig war – in den Erhebungen der *Secretaría de Derechos Humanos de la Nación* im Jahr 2003 auf 13.000. Unterschiedliche Menschenrechtsorganisationen, ihnen voran die *Madres de Plaza de Mayo*, gehen hingegen von mindestens 30.000 Fällen aus. Die realen Listen der Opfer wurden von den Verantwortlichen nie ausgehändigt. Vgl. Pablo Calvo, "Una duda histórica: no se sabe cuántos son los desaparecidos", in *Clarín* vom 6. Oktober 2003: <http://www.clarin.com/diario/2003/10/06/p-00801.htm>. Weiterhin Proyecto *Desaparecidos*: <http://www.desaparecidos.org/faq/#30000>. (26. 1. 2010).

²⁰³ Der Begriff "Verschwundene" wird weltweit zum ersten Mal im Februar 1975 umrissen, als die Vereinten Nationen im Zusammenhang von Vorkommnissen auf Zypern von "persons unaccounted for" sprechen; im selben Jahr wird ihm, im Zusammenhang der Ereignisse in Chile, jener der "missing people" an die Seite gestellt.

"subversión" äußerst problematisch ist und dies auch für die Bezeichnung für "Guerra Sucia" gilt – ein Begriff, der in Argentinien in lang anhaltenden Debatten immer wieder mit der Vokabel Genozid abgeglichen wurde²⁰⁴ – ist eine Bezeichnung für das Verschwinden von Menschen unter einem politischen Regime schon deswegen eigentlich (als "erzwungen" oder "zwangsweise") zu adjektivieren, weil sich die *desaparición forzada* nicht nur vom Verschwinden in seiner umfassenderen phänomenologischen Bedeutung, sondern zudem vom Verschwinden von Menschen durch Unfälle oder Naturkatastrophen gravierend unterscheidet. Ebenso wenig ist es vergleichbar mit einem (wenngleich terminologisch ebenso unpräzise gefassten) Verschwinden in einem offen ausgetragenen Krieg, dessen Opfer im Spanischen als *desaparecidos en combate* gelten. Aus diesem Grunde ist die Bezeichnung *detenidos desaparecidos* ("festgenommene Verschwundene") richtiger als die bis heute in ganz Lateinamerika und in Spanien übliche Kurzform *desaparecidos*. Vor allem aber erweist sich auch die aktivische Wendung des Verbs "desaparecer", die oftmals im Zusammenhang mit den Bezeichnungen "desaparecido" oder "desaparición" als "lo desaparecieron" auftaucht, inkorrekt, da es sich bei "desaparecer" um ein intransitives Verb handelt, also um ein Verb, das kein Objekt nach sich zieht. Letztlich also wäre von "hacer desaparecer" zu sprechen. Deswegen scheint das Partizip Perfekt "desaparecido" besonders heikel, weil in ihm die Frage danach anklingt, wer an dem Zustand oder der Eigenschaft, die das Verb meint, beteiligt ist oder war. Schon ein lediglich phänomenologisch gefasstes Verschwinden ist als *agens* nicht kongruent; beim erzwungenen Verschwinden oder Verschwindenlassen indes wird eine Partizipialkonstruktion virulent, die zumindest ein gedachtes erleidendes Objekt (bzw.

²⁰⁴ Einige politische Organisationen und Menschenrechtsorganisationen verwehren sich gegen die Bezeichnung des Krieges, da der Begriff "Guerra" wie auch der des "Proceso" vom Militär selbst geprägt wurde, um Gewalteinsätze zu legitimieren. Mittlerweile gilt, dass in Argentinien weder Krieg noch Bürgerkrieg geherrscht hat, sondern ein Regime, das Gewalt in einem Maße angewandt hat, dass genozidale Dimensionen erreicht wurden, bzw. von einem Genozid gesprochen werden kann. Hierzu siehe Genozid- und Gedächtnisforscher Daniel Feierstein von der *Universidad Nacional Tres de Febrero*, Buenos Aires, in einem Interview mit Julia Amberger: "Genozidforscher Feierstein: 'Wir haben einen Teil von uns verloren'", in *Goethe aktuell*, <http://www.goethe.de/uun/bdu/de5499615.htm>. (28. 1. 2010). Hugo Vezzetti wiederum betont, dass sich der nach dem 2. Weltkrieg geprägte Begriff des Genozids vor allem auf Massaker beziehe, die sich, unter den administrativen und technologischen Voraussetzungen der Moderne, gegen eine gesamte Nation oder eine ethnische Gruppe richten. Eine Ausweitung des Begriffs berge die Gefahr seiner Banalisierung. Vezzetti schlägt deswegen als Alternative den Begriff "masacre" oder "exterminio", bzw. "masacre planificado" bzw. "exterminio planificado" vor. Vgl. Hugo Vezzetti, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires 2002, S. 157-164. Estela Schindel führt noch weiter aus: "La noción de 'genocidio' desconoce el aspecto trágicamente *fratricida* [...]. Si el 'genocidio' es el asesinato de un pueblo, ¿cómo definir a un pueblo que mata a una parte de sí mismo? ¿Cómo se nombra la auto-devoración, la auto-mutilación de un país? ¿Hay una expresión para un suicidio donde el matarse a sí mismo no lo ejecute un individuo sino una nación?" Die Soziologin erwähnt den von Videla-Biographen benutzten Begriff des "argenticidio", der für eine Vernichtung einiger weniger bewaffneter und in der Mehrheit unbewaffneter Argentinier/innen steht, die sich gegen die politische und neoliberale Zerstörung Argentiniens zur Wehr setzten. Dann heißt es noch: "Si se tiene en cuenta la extrema juventud de la mayoría de los desaparecidos, por otra parte, podría pensarse en un '*etaricidio*', el asesinato colectivo orientado a una franja generacional o etaria, o en un filicidio plural." Vgl. Schindel, *Desaparición y Sociedad*, S. 28, Fußnote 24. Kursivierung der Autorin. Schindel verweist auch auf Seoane und Muleiro, *El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*, S. 73.

patiens) schafft. Das heißt: Die Diathese des Verbs "desaparecer" ergibt einen "desaparecedor"²⁰⁵, den es im Deutschen so nicht gibt (es wäre ein "Verschwindenlasser" oder "Verschwindenmacher"), und der auch im Spanischen auf einen Neologismus zurückgeht.

In erster Linie aber schafft die Partizipialkonstruktion den "desaparecido". Dieser wiederum meint eigentlich "alguien que fue [hecho] desaparecido" (also jemanden, der zum Verschwinden gebracht wurde). Die Umschreibungen "lo desaparecieron" oder "lo hicieron desaparecer" ("sie verschwanden ihn", oder korrekter: "sie ließen ihn verschwinden"), belegen eine linguistische Problematik, die noch dadurch betont wird, dass, im zweiten Fall, Hilfsverben zum Einsatz kommen müssen. Diese linguistischen Aspekte stehen für die Schwierigkeit, die das erzwungene Verschwinden in seiner ethischen, juristischen, politischen und sozialen Konnotation bedeutet. Die Kruz mit der adäquaten Bezeichnung – die immer eine Hilfskonstruktion sein wird – bringt auf den Punkt, welchen Grenzwert die *desaparición forzada* besitzt: Sie sprengt sogar die Möglichkeiten der grammatikalischen Repräsentierbarkeit.

Das Verb "desaparecer" in seiner neuen, politischen Bedeutung hat in der Zeit seiner rhetorischen und ideologischen Konstruktion in Argentinien den Eindruck erweckt, es habe keine Handlung gegeben, sondern nur ein Geschehen – und dazu keine Verursacher. Dennoch wurde dem Verschwinden gleichzeitig ein aktiver Anschein gegeben. Nicht nur hieß es oftmals "por algo será" ("einen Grund dafür wird es schon geben"), wenn jemand gewaltsam verschwand. Vielmehr wurden die Verschwundenen außerdem bereits in dem Moment für aktiv (und schuldig) befunden, in dem sie nicht als "los que fueron desaparecidos", d.h. nicht als die bezeichnet wurden, die zum Verschwinden gebracht w o r d e n waren. Zudem wurde ihr Verschwinden diskursiv als Konsequenz der "delincuencia subversiva" dargelegt. Dazu sei hypothetisch angemerkt: Das lateinische Gerundivum impliziert, dass etwas getan werden muss (im Deutschen übersetzt sich dies in einer Infinitiv-Konstruktion mit zu, z.B. "ein zu lesendes Buch") – fast scheint dem ideologisch konstruierten Verschwinden eine solche Wendung eingeschrieben. Als hätten die *desaparecidos* ihr Verschwinden geradezu verlangt (als sei gleichsam eine Rede über 'die zu Verschwindenden' möglich gewesen). Die Formulierung "por algo será" ist eine weitere Sequenz innerhalb dieses sprachlichen Machtdiskurses, über den Ernesto Sabato 1984 behaupten wird, er habe "semantische Delirien" hervorgebracht.

²⁰⁵ Vgl. neben Briante auch Federico Mittelbach, *Informe sobre desaparecidos*, Buenos Aires 1984. Anmerkung hierzu: Aufgrund der vielen Amnestierungen kann wiederum formuliert werden, dass "Verschwindenlasser" verschwunden sind – nur dass hier Opfer und Täterrollen vertauscht sind.

1.3.3 Biomacht in Argentinien: Von den Worten zu den "Katastrophen-Körpern"

In seinen Überlegungen zur Biomacht ("biopouvoir") hat Foucault beschrieben, wie das Privileg eines Souveräns, "sterben zu *machen* oder leben zu *lassen*", im Zuge der tiefgreifenden Wandlungen des Abendlandes der Prämisse weicht, "leben zu *machen* oder in den Tod zu *stoßen*."²⁰⁶ Damit sei eine "Macht zum Leben" entstanden, deren Ziel darin liege, "Kräfte hervorzubringen, wachsen [zu] lassen und zu ordnen, anstatt sie zu hemmen, zu beugen oder zu vernichten".²⁰⁷ In den genetisch gelenkten Gesellschaften, von denen Foucault spricht, werden Subjekte und insbesondere ihre Körper normiert. Folge ist, dass subversive Kräfte nicht mehr gewaltsam von willigen Untergebenen getrennt, oder gar getötet werden müssen.²⁰⁸ Die biopolitischen Normierungsgesellschaften entwickeln außerdem Verfahren zur Optimierung und Modifizierung des individuellen Körpers wie des Gesellschaftskörpers, indem ein Bewusstsein für die biologische Bedingtheit des Lebens geschaffen wird: es entstehen Aussagen und Praktiken zu Lebenserwartung, Existenzbedingungen, Geburtenregelung und Gesundheitspolitik. Foucault unterstreicht, diese seit dem 19. Jahrhundert wirksame "positive 'Lebensmacht'" habe dazu geführt, dass sich Kriege weniger gegen Bevölkerungen zu richten begonnen hätten, als dass es zu Kriegen zwischen Völkern gekommen sei. Nicht mehr das Überleben eines Souveräns, sondern das Überleben einer (biologischen) Gemeinschaft sei in den Mittelpunkt gerückt: "Die Massaker", so Foucault, "sind vital geworden." Und doch muss der Autor sich auch dazu äußern, dass moderne Staatsregimes innerhalb ihrer eigenen Bevölkerung morden bzw. die Todesstrafe anwenden:

Darum konnte man die Todesstrafe nur beibehalten, indem man statt der Enormität des Verbrechens die Monstrosität und Unverbesserlichkeit des Verbrechers sowie den Schutz der Gesellschaft in den Vordergrund schob. Rechtens tötet man diejenigen, die für die anderen eine Art biologische Gefahr darstellen.²⁰⁹

Der Tod wird in den modernen Gesellschaften zwar auch disqualifiziert, da er, im Vergleich zu der Zeit vor der von Foucault beschriebenen Wende, entritualisiert, d.h. zu einem privateren Ereignis wird (bzw. in die "Ritzen der Macht" rutscht). Doch scheinen Foucault zufolge moderne Diktaturen gerade an dieser Stelle den Zugriff auf die Körper von Subjekten zu regulieren und mit dem Verweis auf die biologische Schutzbefohlenheit einer Mehrheit zu legitimieren.²¹⁰ Das

²⁰⁶ Michel Foucault [*Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris 1976], *Sexualität und Wahrheit I. Der Wille zum Wissen*, Frankfurt am Main 1977, S. 165. Hervorhebungen bei Foucault.

²⁰⁷ Ders., ebd., S. 162f.

²⁰⁸ Ebd., S. 172.

²⁰⁹ Ebd., S. 165.

²¹⁰ Ricardo Forster unterstreicht, dass in Argentinien die Bürger/innen, die sich schutzbefohlen glaubten, ihren Status an einem Repräsentationshorizont abglichen, der von der paradoxen (weil schreckenerregenden) Abwesenheit

hieße, dass die Macht über den Tod von Subalternen mittels biologischer Verfügungsprozesse reformuliert und reinszeniert wird. Wichtig scheint hier, dass der staatliche Zugriff auf die Körper einer Gemeinschaft auch einen ökonomischen Zugewinn bedeutet (weil er etwa beim Bürgertum ansetzt).²¹¹ Dabei spielt unter anderem die Regulierung von Sexualität eine wichtige Rolle. Im Zusammenhang mit den modernen Diktaturen des 20. Jahrhunderts kann formuliert werden, dass Diskurse und Praktiken des Begehrens und der Reproduktion, die die Emanzipation des Bürgertums mitgestaltet haben und die als fundamental selbstaffirmierend und gleichzeitig gesellschaftsträchtig bezeichnet werden können, beeinträchtigt, wenn nicht gebrochen wurden.²¹² Im Fall der argentinischen Diktatur ist augenfällig, dass die dem erzwungenen Verschwinden vorausgehenden Ausgrenzungen, Verfolgungen, Bestrafungen und Vernichtungen vor allem auch die Mitte der Gesellschaft angegriffen haben. Über die Körper der als "innere Feinde" deklarierten und gegen eine Kaste von "guten Argentinier/innen" abgegrenzten Bürger/innen wurde zugegriffen, ohne dass bürgerliche Besitzverhältnisse noch ihre Wirkung getan hätten.²¹³ Zwar stammen nach den Erhebungen der CONADEP 30% der *desaparecidos* aus dem Arbeiter- und etwas über 10% aus dem Angestelltenmilieu, doch mindestens ebenso viele aus dem bürgerlichen Milieu. Da über 60% der Verschleppungen in den Wohnorten der Opfer erfolgten, wurden teilweise lukrative Raubzüge unternommen (auch hier gilt der Begriff des "botín de guerra"). Was die Verfügung über die Körper der Opfer anbelangt, ist zu sagen, dass 70% der Verschwundenen unter 35 Jahre alt waren und immer wieder von den "Besten" einer jungen Generation gesprochen wird, die der Vernichtung anheimgefallen seien.²¹⁴ Mit Foucault gesprochen ließe sich formulieren, dass es in Argentinien zu einer willkürlichen Ausübung von Biomacht gekommen ist und sich in dieser politischen Weise eine "biologische Moderne" manifestiert hat. Folgt man dieser Perspektive, scheint auch bedeutend, dass die Körper, die der *desaparición forzada* zum Opfer fielen, jung und reproduktionsfähig waren. Diana Taylor wiederum unterstreicht die These, dass die Militärdiktatur – als extremer Ausdruck eines patriarchalen Systems begriffen – *genderte* und damit ebenso sexualisierte Formen von Gewalt eingesetzt

der Verschwundenen geprägt war. Vgl. Ricardo Forster, "La política como barbarie. Una lectura de *Homo Sacer* de Giorgio Agamben", in *Sociedad* Nr. 19 (Zeitschrift der *Facultad de Ciencias Sociales der Universidad de Buenos Aires*, 2001), S. 87-119, S. 108.

²¹¹ Foucault, *Sexualität und Wahrheit I. Der Wille zum Wissen*, S. 168f.

²¹² Ders., ebd., S. 145-148, S. 173f. und S. 178. Foucault geht davon aus, dass es bei der bürgerlichen Sexualpolitik nicht um Askese geht, sondern um eine Konzentration auf den Körper, um dessen Funktionen und Gesunderhaltung. Während das Symbol des Adels das Blut gewesen sei, bediene sich das Bürgertum zur Selbstaffirmation und Selbstabgrenzung auf beinahe technologische Weise des Sex'.

²¹³ Siehe Diana Taylor, *Disappearing Acts*, S. 119.

²¹⁴ Vgl. Guillermo O'Donnell, "Argentina: La cosecha del miedo", in *Alternativas. Revista del Centro de Estudios de la Realidad Contemporánea* Nr. 1 (1983), S. 5-14, S. 6. Siehe auch hier erneut die von Schindel erwähnten Begriffe des "etaricidio" oder des pluralen "filicidio". Zu den genannten Daten siehe *Nunca Más*, in dieser Reihung: S. 296, S. 25, S. 29, S. 22., S. 294.

hat.²¹⁵ Ein Zitat aus der Erzählung "Simetrías" von Luisa Valenzuela, eine Autorin, über die in Kapitel 3 noch mehr gesagt wird, bringt dies auf den Punkt: "1977. Esta mujer la quiero para mí no me la toquen sólo yo voy a tocarla en adelante déjenmela en paz, acá estoy yo y me pinto solo para darle guerra de la Buena".²¹⁶ Dass hier ein Angehöriger des Militärs frei über eine Frau – eine gewaltsam Verschwundene – walten kann, hat nichts mit Liebe zu tun, sondern mit einer Verfügungsgewalt über Körper, die mit dem Menschenrecht auf körperliche Unversehrtheit gebrochen und eine gesellschaftliche und nationale Situation geschaffen hat, in der die bürgerliche Sorge um den (auch feministisch) selbsterkannten, souverän genutzten Körper verkehrt wurde. In Argentinien entstanden "Katastrophen-Körper"²¹⁷, die einerseits nach ihrer Vergewaltigung spurlos vernichtet wurden. Andererseits wurden, nachdem ein substantieller Teil einer gewissermaßen potenten, da jungen Generation vernichtet worden war, deren Nachkommen entwendet und illegal zur Adoption vergeben (oftmals an Militärfamilien).

Während des argentinischen "Proceso de Reorganización Nacional" wirkte deswegen, wie auch Estela Schindel deutlich macht, politische Geschichte auf biologisches Leben ein, weil Körper, nachdem die dazugehörigen Subjekte als "Subversive" von der Bevölkerung abgegrenzt worden waren, biopolitische und ökonomisch kalkulierte Übergriffe erlitten.²¹⁸ Außerdem weist Schindel darauf hin, dass mehrere Zeugenaussagen, darunter die von Jacobo Timerman und Emilio Mignone, daran erinnern, dass man sich in den Folterzentren gottesherrlich gab. Befehlshaber ebenso wie Handlanger und Folterer erklärten sich zu Herren über Leben und Tod. Psychologischer Terror (etwa durch vorgetäuschte Erschießungen) säte große Verunsicherung; es wurde mit der Hoffnung gespielt, es ließe sich (unter bestimmten, willkürlichen Umständen) überleben.²¹⁹

Das Phänomen der "hijos desaparecidos" jedoch setzt die Praktiken der Verwaltung und Vernichtung von Leben schließlich in der Verteilung von buchstäblich "nacktem Leben" mit

²¹⁵ Vgl. Taylor, *a.a.O.*, S. 5. Taylor weist auf geschlechtsspezifische Folterpraktiken hin sowie darauf, dass diese perverse Narrative geschaffen hätten ("torture as a love story"). Weiterhin siehe Linda Craig, Juan Carlos Onetti, Manuel Puig und Luisa Valenzuela. *Marginality and Gender*, Woodbridge 2005, S. 174.

²¹⁶ Luisa Valenzuela, "Simetrías" [1993], in dies., *Cuentos completos y uno más*, Buenos Aires 2007, S. 125-133, S. 129

²¹⁷ Vgl. hierzu Rike Bolte, "Umbilicales: Punto cero para una contra-historia. *Doppelgänger*, palabras excéntricas y otros síntomas postraumáticos y posttextuales en la obra de Luisa Valenzuela", in Gwendolyn Díaz, Maria Teresa Medeiros-Lichem und Erna Pfeiffer (Hg.), *Texto, contexto y postexto: Aproximaciones a la obra de Luisa Valenzuela*, Pittsburgh 2010, S. 97-123.

²¹⁸ Sogenannte Subversive wurden auch anhand körperlicher oder habitueller Attribute identifiziert (etwa: lange Haare und Bärte bei Männern oder Hosen bei Frauen), die sich im Zuge der studentischen Revolten von 1968 und der Hippiebewegung bei vielen jungen Menschen durchgesetzt hatten. Sie standen den Vorstellungen von Maskulinität und Feminität, die das Regime etablierte, entgegen.

²¹⁹ Vgl. Schindel, *Desaparición y sociedad*, S. 46. Die bewaffneten Widerstandskämpfer/innen wussten dies und haben mit einer Ziankalitablette, die sie stets bei sich trugen, ein letztes Mittel für einen selbstbestimmten (bzw. von ihren Guerilla-Führern befohlenen) Tod bei sich gehabt. Doch auch gegen diese Praxis des Suizids wurde in den Gefangenenlagern (mit Magenspülungen) eingegriffen, und zwar nicht nur, weil es sich bei denen, die sich selbst umzubringen versuchten, um wertvolle Informanten handelte, sondern auch, weil sie über den Selbstmord die Hoheit über Leben und Tod untergruben.

langer Wirkungskraft fort.²²⁰ In der postdiktatorischen, zivilgesellschaftlichen Ahndung dieses spezifischen Verbrechens spielen deswegen Diskurse über Recht und Leben (vor allem bei den Müttern und Großmüttern der Plaza de Mayo, doch auch bei H.I.J.O.S., die allesamt genetische, generationelle Namen für ihre Organisationen gewählt haben) eine überaus große Rolle. In einigen Publikationen zur "generación HIJOS" und deren sozialpolitischen und biographischen Belangen wird deswegen explizit von "biopolítica" gesprochen.²²¹ Dies spiegelt sich schließlich auch in den Produktionen der "Camada Cadáver" wider, die im Zentrum dieser Untersuchung stehen.

Dennoch kann nicht genug darauf hingewiesen werden, dass eine Lektüre des erzwungenen Verschwindens nach Foucaultschen Ansichten Gefahr läuft, gewisse Zusammenhänge zu dehistorisieren. In Argentinien sind es in erster Linie politische, innerhalb eines extrem polarisierten Peronismus entstandene und im Rahmen des in ganz Lateinamerika greifenden *Plan Cóndor* geschürte Konflikte gewesen, die zum Putsch von 1976 und allen damit verbundenen Staatsverbrechen geführt haben. Auch sei darauf hingewiesen, dass es schon vor diesem Datum, unter der Regierung Peróns, Verschwundene gegeben hat. Und doch sind bereits die Diskurse, die die *desaparición forzada* möglich gemacht haben, zu einem großen Teil biopolitisch gefärbt gewesen. Im Folgenden wird es indes darum gehen, wie nach den gewaltsamen Zugriffen auf die Körper eine Praxis der Entkörperlichung angewandt und wie der mediale "percepticidio" durchgeführt wurde.²²²

1.3.4 "Percepticidio" und "Plan de exterminio"

*Die Tage werden unterschieden,
aber die Nacht hat einen einzigen Namen.*

Elias Canetti

Das erzwungene Verschwinden ist, wie Diana Taylor herausgearbeitet hat, Resultat "anti-ökularer" Methoden, von Verblendung und "Verblindung". Das heißt, dass die *desaparición forzada* unter anderem deswegen durchgeführt werden konnte, weil Medien nicht zum Zweck der

²²⁰ Für Estela Schindel ist die systematische Entwendung und geheime Weitergabe der Neugeborenen von illegal inhaftierten und gefolterten Frauen eine weiterer biopolitischer und juristischer Grenzfall: "¿Cuál es [el] encuadre jurídico [de los nacidos en cautiverio, cuando asumen identidad civil; R.B.]? Esos bebés recién nacidos son acaso la expresión más nítida de esa *vida desnuda* que refiere Agamben, pura existencia biológica disponible, flujo vital apresado por el mismo poder que asesina de a miles para 'moldearlo' de acuerdo a su 'horma'. Los dos mayores centros de tortura y exterminio secretos que hubo durante la dictadura, la ESMA y Campo de Mayo, contaban con maternidades clandestinas para las prisioneras embarazadas. De la primera solía jactarse su director ante visitantes llamándola su "Sardá", expresión de su poder de hacer matar y de hacer nacer, mientras en el Hospital Militar de Campo de Mayo las detenidas embarazadas recibían suero a fin de adelantar el nacimiento y asesinarlas rápidamente luego de parir." Schindel, *Desaparición y sociedad*, S. 46 f. Siehe hierzu auch *Nunca Más*, S. 309.

²²¹ Vgl. "Biopolítica. Viaje por los desafíos que nos plantean HIJOS", *a.a.O.*

²²² Vgl. erneut Kusnetzoff "Renegación, desmentida, desaparición y percepticidio...", *a.a.O.*

visuellen Verifizierung von Realität eingesetzt wurden – eine Funktion, die Fotografie und Film vor allem zu ihrer Geburtsstunde zugeschrieben wurde – sondern mit dem Ziel, einen "photo unrealism" zu schaffen, der die Gewalt, die sich in Argentinien ereignete, verzerrte, dissimulierte oder gar annullierte. Die gewaltsamen Vorkommnisse wurden weder als solche benannt, noch ins Bild gesetzt: "[...] but there's the violence we don't see or, better put, that's not staged as violence."²²³ Die Frage nach dem Hinsehen und Wegsehen angesichts staatsterroristischer Akte ist sehr deutlich im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus gestellt worden.²²⁴ Verunsichtbarung (von Taten, Tätern und Opfern), kann, wie bei Axel Honneth oder auch bei Rodrigo Fresán formuliert, als eine extrem menschenverachtende Methode und als eine der deutlichsten Manifestationen von Vergessen bezeichnet werden.²²⁵ Dies gilt vor allem dann, wenn eine ganze Gesellschaft daran beteiligt, wie es in Argentinien der Fall gewesen ist, als sich die Bevölkerung einem Regime unterwerfen musste, das Anweisungen darüber gab, was gesehen werden durfte und was nicht:

[...] [the argentine] people were forced to focus on the given-to-be-seen and the atrocities given-to-be-invisible, taking place around them. Signs indicated what the population was to see and no to see. The society of the spectacle, to borrow Debord's term, ties individuals into an economy of looks and looking.²²⁶

Deswegen ist auch der *Nunca Más*-Bericht ein beinahe paradoxer Bestseller: Zwischen November 1984 und Mai 1986 dreizehn Mal verlegt und von einer nationalen Leserschaft quasi verschlungen, stellt sich angesichts dieses argentinischen Memoria-Dokumentes (wie auch angesichts des Konsums von Literatur, die sich z.B. im postdiktatorischen Deutschland mit den Verbrechen des NS-Regimes befasst hat), die Frage, wo soviel Publikum plötzlich herkam und inwieweit es womöglich eine zwar aufklärerische, aber dennoch auch spektakularisierende Aufbereitung von politischer Gewalterfahrung gibt. Die gleiche Überlegung gilt hinsichtlich *El libro del diario del Juicio* von 1985, eine Publikation der *Asamblea Permanente por los Derechos Humanos*, die den Verlauf des "Juicio a las Juntas" von 1985 festgehalten hat und – wie die dazugehörige Videoaufzeichnung – eine Sichtbarmachung der Täter erzielt hat.²²⁷ Ebenso die *Madres de Plaza de Mayo* haben in ihrer ersten Zeitschrift (*Revista Madres de Plaza de Mayo*) eine "Galería de represores" veröffentlicht²²⁸, die heute im Internet zu besuchen ist.²²⁹ Dem erlittenen

²²³ Taylor, *Disappearing Acts*, S. 259. Der Begriff des "photo unrealism" geht auf Martin Jay zurück.

²²⁴ Hierzu etwa Rolf Sachsse, *Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat*, Dresden 2003.

²²⁵ Vgl. Rodrigo Fresán, *Historia Argentina*, Buenos Aires 1993. Hier zitiert nach Taylor, a.a.O., S. 11.

²²⁶ Taylor, *Disappearing Acts*, S. 119. Vgl. Guy-Ernest Debord, *La société du spectacle*, Paris 1973.

²²⁷ Vgl. *Asamblea Permanente por los Derechos Humanos* (Hg.), *El libro del diario del juicio*, Buenos Aires 1985; die Videoaufzeichnung ist in Teilen zu sehen auf *YouTube*, hier die Verkündigungen der Urteile: <http://www.youtube.com/watch?v=9UN8vM2YHZ8>.

(15. 1. 2010).

²²⁸ Ebenso Taylor, a.a.O., S. 12.

²²⁹ Siehe auf *Proyecto Desaparecidos*: <http://www.desaparecidos.org/arg/tort/> (10. 2. 2010).

Wahrnehmungsmord haben sie damit eine Wahrnehmungsweckung entgegengesetzt, die ein beträchtliches Publikum gefunden hat.

Doch von der postdiktatorischen Sichtbarmachung der "desaparecidos" noch einmal zurück zur Durchführung des systematischen Verschwindenlassens in Argentinien. Das erzwungene Verschwinden bedeutete einen willkürlichen Zugriff auf den subjektiven Erfahrungsraum des Körpers, der meist in dessen Vernichtung und anschließenden Entfernung endete. Festnahme, Verschleppung, Gefangenschaft und Folter wurden so vollzogen, dass kaum Zeugnisse darüber an die Öffentlichkeit gelangten. Die Medien – vor allem Fernsehen und Tagespresse²³⁰ – haben diese Taktik der Spurenauslöschung, die schließlich auf eine Entkörperlichung der Opfer hinauslief, mitgetragen. Diese medialen Strategien stellten ein Pendant zur konkreten, materiellen Entfernung eines Teils der argentinischen Bevölkerung dar; die Verunsichtbarung der als gesellschaftshygienische Akte verbrämten Staatsverbrechen wurden aus dem Bereich der Wahrnehmung ausgeschlossen. Der hiermit produzierte Wahrnehmungstod amputierte gewissermaßen die Sinne der Bevölkerung: "Percepticide blinds, maims, kills through the senses".²³¹ Auf der anderen Seite wurden die zwangsweise Verschwundenen selbst als Informationsquelle genutzt. Sie wurden gefoltert, damit sie andere verrieten, ihre Adressbücher wurden nach Daten durchsucht, die zu nächsten Opfern führten. Das erzwungene Verschwinden steht deswegen in einem Spannungsfeld von materiellem Übegriff, dissimulierender Medialität und paramilitärischen Informationsstrategien. Herauszustreichen ist, dass die Verunsichtbarung zwar despektakularisierend wirkte, da ihr Ziel jenseits des "scopic field" lag und außerdem eine Ausstellung des Terrors und seiner Folgen verhindert wurde. Dennoch kam es zu einer Art *spectaculum*, nämlich zur Vortäuschung einer von "subversiven Elementen" 'gesäuberten' Gesellschaft (die von einem großen Teil der argentinischen Bevölkerung gewünscht wurde). Das Medienspektakel um das Verschwinden lag deswegen letztlich in der Zurschaustellung, Inszenierung und Aufbereitung disziplinierender Verfahren und ihrer Spurenlosigkeit. Seit der ersten Veröffentlichung des *Nunca Más*-Berichtes führt diese Spurenlosigkeit hingegen zu Dokumenten und Zeugenaussagen, die die systematischen Schritte bis zum Verschwinden rekonstruierbar machen. Der Bericht legt dar, wie sich Verschleppungen, Gefangenhaltungen und Folter vollzogen haben.

Da im nächsten Kapitel unter anderem die Kategorie des Unheimlichen ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt wird, soll hier zusammenfassend auf die Verschleppungen eingegangen werden, in der die Vernächtlichung eine wichtige Rolle spielte. Die "secuestros" fanden möglichst ohne Zeug/innen oder unter massiver Einschüchterung von solchen statt. Sie wurden in aller

²³⁰ Vgl. Schindel, *Desaparición y Sociedad*, zuvörderst S. 16-50.

²³¹ Taylor, *Disappearing Acts*, S. 124.

Schnelle und meist am Wohnort des Opfers sowie zu 62% nachts durchgeführt. Die Vernächtlichung der Übergriffe erinnert an die nationalsozialistischen Nacht-und-Nebel-Aktionen: ebenso wie bei diesen ging es darum, politischen Gegner/innen den sichtbaren Märtyrer-Tod zu verunmöglichen und keinerlei Information über ihren Verbleib an die Außenwelt gelangen zu lassen.



Abbildung 18: Graphische Darstellung zur prozentualen Verteilung der Verschleppungen auf Tag und Nacht. In *Nunca Más*, S. 25.

Argentinien wurde in fünf Zonen aufgeteilt, in denen streng hierarchisierte "grupos de tarea" ihren aus Verschleppungs-, Folter- und Mordaktionen sowie der Entfernung von Körpern bestehenden "Vernichtungsplan" in die Tat umsetzen.²³² Die Verschleppten wurden in den 500 *Centros Clandestinos de Detención* (CC.DD.) oder "chupaderos" festgehalten, deren Name der Vorstellung geschuldet war, in ihnen würden Menschen "aufgesaugt". Erst nach dem Zusammenbruch der Diktatur sind die geheimen Lager für die zivile Öffentlichkeit kartographiert worden.

Die Nationalsozialisten haben KZ-Häftlinge programmatisch zu lebendigen Toten degradiert, um sie schließlich tatsächlich die Typologie des "Untermenschen" erfüllen zu lassen. Der von Giorgio Agamben in Anlehnung an Foucaults Reflexionen über Biomacht so bezeichnete "Muselmann" ist einziger wahrer Zeuge der KZ-Todesmaschinerie, aber als Quasi-Gespenst keine souveräne Aussageinstanz.²³³ Die gewaltsam Verschwundenen der argentinischen Diktatur sind nicht einmal mehr als kommunikationsunfähige Körper auffindbar. Während Bilder der Leichenberge aus den KZs an die Weltöffentlichkeit gelangten, hat die argentinische Diktatur in dieser Hinsicht ein nicht nur körperliches, sondern zudem visuelles Vakuum hinterlassen, das nur bruchstückhaft im Rahmen der in dieser Untersuchung erwähnten zivilgesellschaftlichen und künstlerischen Initiativen konterkariert werden kann, wobei allerdings Fotografien der noch lebendigen Opfer als Positiv-Dokumente das Verbrechen belegen müssen. In vielen Fällen aber sind auch solche Erinnerungsträger vernichtet worden.

²³² Vgl. Ageitos, Bayer und Bielsa, *Historia de la Impunidad*, S. 54ff. Auf Spanisch heißt es "plan de exterminio". Für die Umsetzung des Plans werden 2000 Agenten eingesetzt.

²³³ Vgl. Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, Turin 1998.

Zu diesen medialen Gesichtspunkten des erzwungenen Verschwindens summiert sich jener der Geschwindigkeit, der als solcher auch im *Nunca Más*-Bericht genannt wird. Er hat das Verschwindenlassen von Menschen unter spezifischen räumlichen Bedingungen erleichtert²³⁴ und ist mit dem "percepticidio" verbunden, weil, mit Virilio argumentierend, Massenmedien das in die Nähe rücken lassen, was fern ist. Ein entsprechend ausgerichtetes, zudem träges Publikum abstrahiert vom öffentlichen Raum, bis soziale Räume und Interaktionen verschwinden.²³⁵ Körperlichkeit und Geschwindigkeit paaren sich in der Methodik des Verschwindenlassen bzw. im Diskurs darüber, wenn z.B. im *Nunca Más*-Bericht an einer Stelle des Kapitels, in dem die Vorgehensweise der "patotas", der Verschleppungsbanden, beschrieben wird, die Rede von einem "maratón criminal" ist.²³⁶ Dazu kommt, dass die "außerordentlichen Maßnahmen" gegen Oppositionelle als "exceso" beschrieben wurden.²³⁷ Deswegen lautet auch einer der Slogans der mit dem Thema befassten Menschenrechtsorganisationen Argentiniens: "No hubo excesos, fueron todos asesinos los milicos del Proceso."²³⁸

Der Inszenierung panoptischer Methoden und Medien nimmt sich oftmals die Science Fiction an, wenn es ihr darum geht, Metonymien für real existierende autoritäre Überwachungssysteme zu finden. Der argentinische Film *La sonámbula*, der auch die Erinnerung an politische Verfolgung thematisiert, setzt archaische Sensationen von Geschwindigkeit mit hochtechnologischen Beschleunigungsmaschinerien in Szene. Die Protagonist/innen des Films werden von sich verdoppelnden System-Agenten festgenommen und zugerichtet, metamorphisiert und

²³⁴ Von den räumlichen Voraussetzungen der Vernichtung liegen allerdings testimoniale Fotografien vor – sie sind im *Nunca Más* (oder in alternativ dazu verfassten Publikationen wie etwa Marcelo Brodsky, *ESMA. Memoria en construcción: El debate sobre la ESMA*, Buenos Aires 2005) einsehbar und lassen Teile einer Architektur des Verschwindens deutlich werden. Das Verschwindenlassen von Menschen ist, wenn man Paul Virilio folgt, unter den Voraussetzungen der Linearität und Beschleunigung, leichter umsetzbar. Die Architektur diktatorischer Systeme weiß dies zu nutzen, wie etwa die Beschaffenheit von öffentlichen Plätzen, die während der argentinischen Diktatur entstanden, belegen. Stets mit mehreren Zugängen versehen, waren diese gut kontrollierbar und für Kommando-Operationen geeignet. Ebenso die unter dem Regime geltende Bezeichnung von Bushaltestellen als "zonas de detención" scheint hier von Bedeutung. Paul Virilio weist darauf hin, dass der städtische Raum – etymologisch eng mit den Ursprüngen politischer Führung verknüpft – hier unmittelbar zum "Kriegs-Raum", der öffentliche Platz wiederum zur unheimlichen Agora werde. Vgl. Virilio, *Der reine Krieg*, S. 136.

²³⁵ Dieses Prinzip fällt bei Virilio unter das Stichwort der Telepräsenz, zu der im folgenden Kapitel noch mehr gesagt wird. Virilio erklärt auch deswegen, die "Transparenz" der Welt, ihre "Überbelichtung" – die nach dem 2. Weltkrieg rapide vorangeschnellt sei – habe Einschließung und Einkerkung obsolet werden lassen. Hierzu auch Estela Schindel, "El crimen en el tiempo. Velocidad, técnica y desaparición", in *Artefacto* Nr. 3 (1999), S. 22-27.

²³⁶ *Nunca Más*, S. 23. Hierbei wird auch deutlich, dass der Terrorstaat, den Gesetzen der *gravitas* folgend, eben keine rituelle Macht über seine Bürger/innen ausgeübt hat, sondern selbst subversiv verfahren ist. Vgl. zu "nomadischen" staatsterroristischen Taktiken auch Virilio, *Der reine Krieg*, S. 90 f.

²³⁷ Ein Exzess versteht sich gemeinhin als ein Akt, der gängige Maße und Proportionen überschreitet und dabei innerhalb des geltenden Systems, in dem er sich artikuliert, illegitim wird bzw. außer Kontrolle gerät. Die Vokabel "exceso" gehörte zum ideologischen Selbstverständnis der argentinischen Diktatur. Stella Maris Ageitos spricht sich deswegen dagegen aus, den Begriff in der postdiktatorischen Beschreibung der Staatsverbrechen zu verwenden. Die Terrorakte seien angekündigt, perfekt organisiert und ausgeführt worden – von Exzessen könne keine Rede sein. Vgl. Ageitos, Bayer und Bielsa, *Historia de la Impunidad*, S. 51. Zur theoretischen Einschätzung maßloser politischer und sozialer Ereignisse siehe Lars Clausen, Elke M. Geenen und Elísio Macamo, *Entsetzliche soziale Prozesse. Theorie und Empirie der Katastrophen*, Münster 2003.

²³⁸ Vgl. María Seoane, "Histórico juicio a las Juntas", in *El Bicentenario* (1985), S. 701f.

fortgeschafft. Im Folgenden werden einige science-fiktional anmutende Aspekte erläutert, die sich während der argentinischen Diktatur jedoch realiter zugetragen haben, bevor die Rede auf die diskursive "Zombifizierung" der zwangsweise Verschwundenen kommt. Auch hier sollen vorschnelle Engführungen von politisch-historischen Zusammenhängen und fiktionalen Narrativen vermieden werden. Dennoch liegen Zusammenhänge zwischen einer Politik der Verunsichtbarung und der ideologischen, teilweise mythologischen Rede über ihre Praktiken und ihre Opfer vor.

1.3.5 Weitere semantische Verkehungen: Die "chupaderos"

Trotz aller Verunsichtbarungsstrategien ist die unter der argentinischen Diktatur angewandte Vernichtungspraxis eine körperliche gewesen, bei der auf geheime Verschleppungen und Gefangenhaltungen das Verwischen von Körper- und Tatspuren folgte. Dazu kamen Diskurse, in denen über die *desaparecidos* zwar gesprochen wurde, aber nicht präzisiert wurde, was sich hinter der Kategorie verbarg. Die Unauffindbarkeit der Opfer, die den buchstäblichen *Habeas Corpus* verkehrte²³⁹ – wurde rhetorisch verdreht, in dem behauptet wurde, die Opfer seien "geschluckt" worden. Jorge Pellegrini schreibt:

La dictadura habitó un espacio, clandestino, negado, oculto, existente o inexistente a la vez, en el que parecían desaparecer seres humanos de carne y hueso [...] sin cadáveres en la mayoría de los casos, sin notificaciones de muerte, sin entierros ni duelos familiares. [...] Para los asesinos eso era "chupar". ¿Qué es chupar? Pasar algo desde afuera de nuestro cuerpo adentro del mismo: no se lo ve más pero en algún lugar está. Como no se lo puede ver se lo puede negar, pero como está se lo puede digerir.²⁴⁰

In derselben Weise wie auch Sabato und Julio César Raffo auf die semantischen Denaturalisierungsakte hinweisen, die während der argentinischen Diktatur stattfanden²⁴¹, wendet sich Pellegrini dem Wort "chupar" ("lutschen", "schlucken") als einer linguistischen Variation des Verschwindens zu. Seine Ausführungen machen jedoch deutlich, dass die Vokabel eminent

²³⁹ *Habeas Corpus* (lat. "Du habest den Körper") stand im Mittelalter für rechtlich unbeschränkte (königliche) Haftbefehle, für die Aufforderung, eine Person festzuhalten und ihrer habhaft zu werden (um sie anzuklagen oder Zeugenaussagen von ihr einzuholen). Heute meint *Habeas Corpus* hingegen die (seit dem 17. Jahrhundert vor allem im angelsächsischen Raum rechtskräftig gewordene) Einschränkung solcher Haftbefehle (*Habeas Corpus Amendment Act*). Im modernen Sprachgebrauch wird der Terminus als Kurzform für *writ of habeas corpus* benutzt und steht für die richterlichen Anordnungen einer Haft bzw. Haftfortdauer und für das Haftprüfungsverfahren, das auf Antrag des Festgehaltenen durchzuführen ist. Menschenrechtskonventionen fixieren das Recht auf Schutz vor willkürlicher Inhaftierung. In Argentinien sind *Habeas Corpus*-Ersuche von Angehörigen gewaltsam Verschwundener ausgesprochen worden: die Behörden wurden dabei nach dem körperlichem Verbleib und der juristischen Verortung der Vermissten befragt. Die Krux hierbei war, dass eben der Körper der willkürlich Inhaftierten in der Regel 'nicht mehr zu haben war'. Der Begriff hat einem Film von Jorge Hacha den Titel gegeben: *Acha, Habeas Corpus*, Argentinien 1986, 67 Minuten. Einzusehen auf *YouTube* unter <http://www.youtube.com/watch?v=-xTwLEf4LE>. (10. 7. 2013)

²⁴⁰ Jorge Pellegrini, "El valor de las palabras", in *Madres de Plaza de Mayo* Nr. 14 (2. Jahrgang, Januar 1986), S. 12.

²⁴¹ Julio César Raffo, zitiert nach Ageitos, Bayer und Bielsa, *Historia de la Impunidad*, S. 50.

körperlich besetzt ist, weil sie bedeutet, etwas von außerhalb des Körpers in dessen Inneres zu befördern. Was verschluckt wurde, ist nicht mehr sichtbar; irgendwo aber befindet es sich noch. Da es nicht mehr zu sehen ist, kann es negiert werden, da es noch vorhanden ist, muss es allerdings verdaut werden. Versteht sich Verdauung als Prozess von Spaltung, Transport, Ausscheidung – auch in dem Sinne, dass etwas verkraftet oder, metaphorisch gesprochen, hinuntergeschluckt wird –, ist noch ein Bedeutungsbereich angesprochen, der die körperliche Konnotation transgrediert und die mentale und emotionale Bearbeitung oder Hinnahme meint. Dennoch scheint hier der Moment der Einverleibung (um nicht zu sagen: Kannibalismus, wie Taylor anmerkt²⁴²) besonders relevant, weil die Bezeichnung "chupadero" in Argentinien für den Ort stand, an dem der Akt des "Auflutschens" von Menschen vorbereitet oder vollzogen wurde, nachdem die gesellschaftlichen Spaltungsprozesse ideologisch und rhetorisch genügend vertieft und die ersten Menschen ungesehen verschleppt worden waren.

Durch die *desaparición forzada* sind Menschen gewaltsam abwesend gemacht worden. Aus diesem Grunde werden die Opfer der argentinischen Diktatur auch als "violentamente ausentados" bezeichnet.²⁴³ Taylor bemerkt, das argentinische Regime habe ab 1976 im Namen der "Patria" innerhalb des nationalen Territoriums eine "Conquista" vollzogen. Es sei darum gegangen, den Körper der Nation zu überwachen. Dies aber habe Strategien des "disembodiment" verlangt.²⁴⁴ An dieser mitnichten metaphysischen 'Eroberung' sei deutlich geworden, dass sich Subjekte zwar als Körper in der Welt aufhielten, aber als solche Objekte von mächtigen Diskursen und Praktiken würden. In diesem Sinne ist neben der Frage, wie sich die Taktik der *desaparición forzada* zu Körperlichkeit und Spurenhaftigkeit verhält, mit einem Verweis auf Jean Baudrillards Diktum "Sterben ist nicht alles, man muss auch noch verschwinden"²⁴⁵ erneut zu betonen, dass das erzwungene Verschwinden wenig mit einem natürlichen in die-Ferne-Rücken oder Vergessen zu tun hat. Vielmehr ist es die Folge von kriminellen Tathergängen mit meist tödlichem Ausgang, die nur schwer rekonstruiert werden können. Denn die Zeichen, die Spurenbilder dieser Verbrechen ergeben könnten, sind, wie Videla selbst formulierte ("¿Dar a conocer dónde están los restos? Pero ¿qué es lo que podíamos señalar?"), verunsichtbart worden.

Damit war das Dispositiv des Verbrechens, aber auch die Kategorie eines humanen Todes annulliert. Zu "incógnitas" deklariert, wurden die Opfer des Regimes aus strategischen Gründen als "weder tot noch lebendig" bezeichnet, weil die Gewissheit ihres Todes eine entsprechende Behandlung und Verhandlung ("tratamiento") verlangt hätte. Die Praxis des Verschwindenlassens und das wahrnehmungstechnisch wirkende Phänomen des Verschwindens oder

²⁴² Taylor, *Disappearing Acts*, S. 260.

²⁴³ Vgl. Ana Longoni und Gustavo Bruzzone (Hg.), *El Siluetazo*, Buenos Aires 2008, S. 2.

²⁴⁴ Taylor, *a.a.O.*, S. 4f.

²⁴⁵ Jean Baudrillard, zitiert nach Virilio, *Der reine Krieg*, S. 86.

Verschwindenseins vereitelte somit die Anerkennung der Opfer als gesellschaftliche "entidad" mit entsprechenden Rechten. Bereits illegal Festgenommene und Gefolterte sind juristisch kaum zu definieren, das heißt, sie sind vor dem Gesetz quasi inexistent. Zwangsweise Verschwundene sind es umso mehr. Schon ihr Stadium als noch-Lebende liegt, wie ebenso Schindel in ihrer auf Agamben und Foucault rekurrierenden Studie herausgearbeitet hat, außerhalb jedes gesetzlichen Raumes und in einer Zone, in der es nur noch um das "nackte Leben" geht.²⁴⁶ Der Zustand des Weder-tot-noch-lebendig-Seins, des Vor-Todes oder Untodes wurde an den festgenommenen Verschwundenen gerade noch verkörperlicht, bevor sie ermordet und dann "restlos" zu Verschwundenen reduziert wurden. Doch vorher waren sie auch insofern Opfer eines "percepticidio", als sie in ihrer eigenen Wahrnehmungsfähigkeit desintegriert wurden. Es ist hinlänglich bekannt, dass unter Haft und Folter die Sinne verlöschen. Im *Nunca Más*-Bericht wird davon gesprochen, dass die gewaltsam Verschwundenen in den illegalen Lagern von der vitalen Sinneswahrnehmung ausgeschlossen worden seien:

En la totalidad de los secuestros se privaba de la visión a las víctimas. En el lenguaje de los represores, se denominaba "tabicamiento" a la acción de colocarle a la víctima el "tabique", o elemento para privar de la visión. Ello se efectuaba generalmente en el mismo lugar donde se secuestraba o "chupaba". Los elementos empleados a tal fin eran vendas o trapos que los propios captores traían consigo o prendas de vestir de las víctimas, tales como camisas, pullóveres, camperas, etc., o sábanas, toallas, etc.²⁴⁷

Der Bericht beschreibt den Moment, in dem den Opfern durch ein "tabique", eine Augenbinde oder ein anderes Element, die Sicht geraubt wurde, als definitiven Beginn des Verschwindens: "Con el posterior ingreso de las víctimas a los Centros Clandestinos de Detención, se abría la etapa decisiva en el proceso de su desaparición."²⁴⁸

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Spur der zwangsweise Verschwundenen äußerst komplex und paradox ist: sie besteht aus gelöschten Erkennungs-, Lebens- und Wahrnehmungszeichen wie aus manipulierten Informationslücken. Signifikant scheint, dass die *desaparición forzada* im Schoße einer modernen Mediengesellschaft stattgefunden hat, dass sich große Zeitungen und Fernsehen an der Konstruktion eines "inneren Feindes" beteiligten und dieses Feindbild nah und echt wirkte, parallel dazu jedoch staatsterroristische Verbrechen – zehntausende Opfer und deren physische Spuren – medial "vernebelt" und zudem physisch und territorial in die Ferne gerückt wurden, wie es im *Nunca Más*-Bericht heißt.²⁴⁹ Auch zur Paradoxie von Spurenlosigkeit und davor "erlebter" körperlicher Zurichtung äußert sich der Bericht noch:

²⁴⁶ Vgl. Schindel, *Desaparición y sociedad*, S. 16-50. Neben Foucault, *Sexualität und Wahrheit I. Der Wille zum Wissen: Agamben, Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*.

²⁴⁷ *Nunca Más*, S. 24. Das "tabicamiento" wurde allerdings auch in der Guerilla angewandt, um die an einer geheimen Aktion Beteiligten zu desorientieren, damit diese später keine Auskunft erteilen konnten.

²⁴⁸ *Nunca Más*, ebd.

²⁴⁹ Ebd., S. 55f.

"[...] allí [en los centros clandestinos de detención] [hombres y mujeres] *vivieron* su 'desaparición'".²⁵⁰ Die Verwendung der Vokabel "vivir" ist mit großer Wahrscheinlichkeit unbewusst bzw. im Spanischen beinahe automatisch am Platze, bringt jedoch die zwei Pole des Inkommensurablen auf den Punkt: das Erleben auf der einen Seite und das Verschwinden auf der anderen.

Patrice Vermeren subsumiert den Opfertypus des zwangsweise verschwundenen Menschen unter die "Gegenfiguren" der mit Rechten wie Pflichten gegenüber dem Staat ausgestatteten *citoyens* und stellt ihn neben die Exilierten, die *sans papiers*, die Fremden, die Arbeitslosen (und die Frauen). Verschwundene seien aus dem Rechtsstaat ausgewiesene *Doubles*. In Diskursen über die Ereignisse während eines repressiven politischen Systems würden sie später zum Emblem, in ästhetischen Medien, die die Erinnerung solcher Systeme zum Thema hätten, zur affektinduzierenden Figur.²⁵¹ Schindel wiederum extrapoliert die von Agamben geprägte Chiffre des Muselmannes, des *homo sacer* und des nackten Lebens.²⁵² Gemeinsam ist diesen Kategorien, dass sich an ihnen, anders als im Falle eines (von manchen argentinischen Widerstandskämpfer/innen versuchten) Märtyrer-Todes und anders als im Falle der "desaparecidos en combate", keinerlei gesellschaftliche Signifikanz evidenziert:

El *desaparecido* de la dictadura argentina, habitante de un espacio donde puede ser ejecutado sin sentencia y sin que su asesinato sea un delito, es otro modo contemporáneo en que encarna el *homo sacer*. El fusilamiento o la muerte en combate hubieran sido en cambio muertes con significado [...].²⁵³

²⁵⁰ S. 55. Kursivierung R.B. Anführungsstriche im Original.

²⁵¹ Patrice Vermeren, *Victor Cousin, le jeu de la philosophie et l'état*, Paris 1995, sowie ders. in einem Vortrag auf einem Kongress in Montevideo, "La Memoria Social", organisiert von der Alliance Française und dem Goethe-Institut, November 1998.

²⁵² Schindel schreibt: "Agamben sugiere que el crimen específico, la *cifra verdadera* de Auschwitz consistió en la creación del *musulmán*, el ser desahuciado y ausente, *muerto en vida*, que evoca el testimonio de los sobrevivientes [...]. Si el crimen específico de Auschwitz fue crear el *musulmán*, la creación de una forma indefinida entre la vida y la muerte es la característica principal del método de desaparición de personas tal como se implementó en Argentina, y se manifestó tanto en el interior de los [centros clandestinos de detención] como en la figura del *desaparecido* que gradualmente emergió a la luz pública. Es posible afirmar que la zona donde habita esa figura, el *limbo*, es lo opuesto de la vida y no la muerte; pues ésta le confiere sentido a la existencia, mientras que la indefinición entre ambas degrada tanto la dignidad de la vida como la de la muerte." Schindel, *Desaparición y sociedad*, S. 18. Kursivierung bei Schindel. Giorgio Agambens *homo sacer* geht auf eine Konstruktion des altrömischen Rechts zurück. Um die juristische und politische Struktur von Unterwerfung zu analysieren, zieht der Autor diesen Typus des heilig oder apart gesprochenen, vogelfreien Menschen heran, der einerseits nicht zu opfern ist, weil er jenseits des Rechtssystems verortet ist, aber ebenso ohne Strafe getötet werden kann. Er ist vom rechtmäßigen Bürger dadurch getrennt, dass dieser sich innerhalb der *polis* im Bereich der gesetzlich geregelten *bios* bewegt und er selbst sich in der tierhaft geregelten *zoe*, im "bloßen Leben" aufhält. Hier kann eine unterwerfende Macht eingreifen und den Menschen entsprechend nach ihrer Willkür strafen oder töten.

²⁵³ Schindel geht ebenso auf die Rezeption Agambens in Argentinien ein und legitimiert darüber ihren eigenen Rekurs auf den italienischen Soziologen: "Es preciso también distinguir el modo en que la obra de Agamben fue recibida en Argentina de otras lecturas posibles, como la que se derivó de su más tardía traducción al alemán. Pienso, como otros argentinos y con Ricardo Forster, que 'la categoría agambeniana de nuda vida y casi toda su reflexión sobre el vínculo entre política e institución de cuerpos para la muerte insacristable encuentran un ejemplo tremendo en el terror de Estado desatado en la Argentina durante la segunda mitad de la década del setenta.' Forster agrega incluso que 'a partir de la experiencia argentina, se vuelve, para nosotros, más comprensible lo que quiere decir

Gleichermaßen der *Nunca Más*-Bericht apostrophiert den Eingang in die rechtsfreien Räume der geheimen Lager nicht nur als (paradoxen) Beginn des Verschwindens, sondern auch als ein Ende des Lebendigseins: "[...] ingresar a [los centros] significó en todos los casos DEJAR DE SER".²⁵⁴ Zu dieser Entlebendigung führte die identitäre Destrukturierung der Gefangenen sowie die Verunsicherung und Zerstörung ihres Zeit- und Raumempfindens (z.B. durch das "tabicamiento"). Schließlich führte keine Spur aus der sozialen Welt mehr zu den Verschwundenen – und sie selbst hatten keine Anhaltspunkte mehr, wo sich das Leben befinden könnte. Umso wichtiger wurde, dass ihre Abwesenheit außerhalb der Lager trotz "percepticidio", trotz regimetreuer oder zensierter Medien durch zivilgesellschaftliche Initiativen versichtbart und eben nicht vergessen wurde.

Agamben in su libro' y que 'quizás por eso sea para nosotros, argentinos, imprescindible leer y discutir la obra de Agamben, una obra que nos confronta con nuestras pesadillas realizadas, con los horrores que supimos habitar y que han dejado hondos marcas en nuestro cuerpo social y cultural." Schindel, *Desaparición y sociedad*, S. 44. Forster, "La política como barbarie. Una lectura de *Homo Sacer* de Giorgio Agamben", *a.a.O.*, 108f.

²⁵⁴ *Nunca Más*, S. 55. Majuskel im Original.

2 Verfahrensweisen gegen das Verschwinden: Von der Depräsentation zur Repräsentation zur Kontra(re)präsentation

2.1 Abbildungskritik

Baudrillard tut kund: "Hinter jedem Bild ist irgend etwas verschwunden."²⁵⁵ Damit ist der Autor mit einem der zentralen Ausgangspunkte der Bildwissenschaft einig – auch wenn diese selbst nach dem *Iconic Turn* weiterhin damit beschäftigt ist, überhaupt eine Definition des Bildes festzulegen.²⁵⁶ Hier sei darauf hingewiesen, dass die lateinische Bezeichnung *imago* (etymologisch von lat. *imitare* abgeleitet), für ein mimetisches Konzept steht, Abbild oder reproduzierende Ansicht meint. Im Deutschen besitzt sie, anders als im Spanischen ("imagen"), Englischen ("image") und Französischen ("image"), keine gleichwertige Entsprechung, denn dem "Bild" ist vielmehr die Vorstellung von Ausdrücklichkeit und Gestaltetheit eingeschrieben. Das auf *bilidi* zurückführende Wort meint ursprünglich eine gestalterische, plastische, neubildende Anverwandlung.²⁵⁷ Das Bild steht so für eine nachgeschaffene Ansicht, für einen nachgestalteten Blick auf ein Ding, eine Gestalt, einen Raum, bis es selbst zu einer Erscheinung wird, deren Wesentlichkeit darin liegt, dass sie von ihrer räumlichen und zeitlichen *origo*, von ihrem ursprünglich präsentischen Erscheinen abgelöst ist und in dieser Form konserviert wird.²⁵⁸ Neben *imago* existiert noch das griechische *eikon*, das eine abstraktere, betont zeichenhafte Bedeutung besitzt. Alle drei Termini und ihre modernen Entsprechungen (*eikon* etwa als "ícono" im Spanischen oder "icon" im Englischen), sind mit der Frage nach den Möglichkeiten und

²⁵⁵ Baudrillard, *Warum ist nicht alles schon verschwunden?*, S. 21 f.

²⁵⁶ Mit dem *Iconic Turn* seit den 1990er Jahren wird, auch in Fortführung ikonologischer Auffassungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, das visuelle Medium ins Zentrum gerückt und schließlich dessen Entwicklung von der kultischen Plastik bis zu den projizierten und telepräsenten Ausgestaltungen (und bis zur Computervisualistik) untersucht. Die Vorstellung, dass sich Bildzeichen eher oder leichter als andere Zeichen auf der medialen Oberfläche vermitteln, gewissermaßen wahrnehmungsnäher seien, begründet – u.a. vor dem Hintergrund, dass das visuelle Dispositiv durch die neuen Medien sehr an Wirkung gewonnen hat, eine Hauptthese der Bildwissenschaft. Doch muss mit der Kunstwissenschaft verhandelt werden, ob ein Bild schließlich 'gelesen' werden kann oder explizit bildsemiotische Herangehensweisen verlangt. In dieser Untersuchung sind auch die inneren Bilder (Imaginationen) sowie die simulierenden Bilder von Bedeutung. Obwohl keine kunsthistorische Darlegung geleistet werden kann, wird versucht, auf die spezifische Vermittlungsstruktur des Bildes einzugehen. Für einen Überblick zur Bildwissenschaft siehe Klaus Sachs-Hornbach, *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Köln 2003; Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001; Oliver Grau und Andreas Keil (Hg.), *Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound*, Frankfurt am Main 2005. Eine systematische philosophische Bestimmung des Bildbegriffs versucht Hans-Georg Gadamer in *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1965.

²⁵⁷ Siehe Otto Springer und Rosemarie Lühr, *Etymologisches Wörterbuch des Althochdeutschen*, Band 2, Göttingen und Zürich 1998, S. 53. Horst Bredekamp leitet das Bild von *bilidi*, aber auch von *exprimere* ab. Er versteht es als "menschlich gestaltete Umwelt in Form von Architektur, Plastik und Malerei [...], die auf das Verhalten anderer Menschen oder gemeinsam anerkannter Götter bezogen wurde". Siehe Horst Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt am Main 1975, S. 10.

²⁵⁸ Vgl. John Berger, *Ways of Seeing*, London 1972.

Unmöglichkeiten, den Widersprüchen und Unzuverlässigkeiten von Repräsentation konnotiert. Den Bilderbegriff zu umreißen bedeutet allerdings auch, über Optionen schillernder oder hybrider Repräsentationen (Spiegelungen, Unschärfen, Transparenzen, Metamorphosen) nachzudenken. Sie sind es, die das Abbildprinzip wie auch die Unzuverlässigkeit der Kunst selbst übersetzen und damit schließlich Repräsentationskritik betreiben können.²⁵⁹

Wenn über abbildende Verfahrensweisen nachgedacht wird, steht auch an, die Komplexität, Widersprüchlichkeit oder gar Negativität zu beachten, die der Gegenstand einer Abbildung besitzen kann. Wenn Baudrillard schreibt, hinter jedem Bild stehe ein Verschwinden, lässt sich die für diese Arbeit zentrale Frage anschließen, was geschieht, wenn das Objekt einer Darstellung – eines Bildes aber oder eines Textes, der sich bildhafter Sprache bedient – das Verschwinden ist. Wenn es sich bei diesem zusätzlich um ein politisch produziertes handelt, dessen Erinnerung somit auch ein Politikum ist, wird der Bilderbegriff schließlich mitpolitisiert. In diesem Sinne soll hier die Kategorie des Repräsentativen allein deswegen relativiert werden, weil angesichts der von einem gewaltsam handelnden Staat verursachten Depräsentation(en) schwerlich konventionelle bildtheoretische Parameter angelegt werden können. Folglich scheint es legitim, von kontra(re)präsentativen Verfahrensweisen zu sprechen, die Gegensichten auf die offiziellen, euphemistischen Darstellungen eines Staatsverbrechens oder auf die durch das erzwungene Verschwinden verursachten Leerstellen werfen und dies oftmals sogar mit performativen oder materiellen Anverwandlungen koppeln, um gerade das Unfassbare, unter Umständen Nicht-Abbildbare, zu kompensieren. Hier stellt sich die Frage, ob es sich dabei um eine Ästhetik zweiten Grades handelt, oder zumindest um eine ausgesprochen differente Ästhetik, die nämlich Abwesenheit qua Anwesenheit registriert.

Bevor auch vor diesem Hintergrund die Arbeitsbegriffe Depräsentation und Kontra(re)präsentation entwickelt werden, sollen noch einige Gedanken zum Repräsentationsbegriff formuliert werden. Dem Bild kommt an dieser einführenden Stelle der Untersuchung deswegen gesonderte Aufmerksamkeit zu, weil es auf besondere Weise mit der Mnemonik assoziiert ist und somit als spezielle Antwort auf das Verschwinden gelten könnte.

2.1.1 Repräsentation (Präsentation, Präsenz): Bilder finden oder Bilder stören?

Wie die etymologischen Anmerkungen zum Bildbegriff gezeigt haben, ist die bildliche Darstellung oder Vorstellung eines (Erkenntnis-)Gegenstandes allein schon deswegen komplex

²⁵⁹ Vgl. auch Florian Cramer, "Der Begriff 'Imago'", überarbeitete Fassung eines Aufsatzes vom November 1994: userpage.fu-berlin.de/~cantsin/Homepage/writings/theory/imago//imago.html. (15. 2. 2011). Cramer liefert eine sehr klare Übersicht.

und schwer definierbar, weil es sich dabei um graduell unterschiedliche Formen der Repräsentation handeln kann: um eine nachahmende Abbildung (Mimesis), um eine Stellvertretung (d.h. Repräsentation im buchstäblichen Sinn) oder aber um eine Eigenkonstruktion (Imagination). Hier soll von einer Variante die Rede sein, die eine Basis für imaginierende, d.h. primär vorstellende Formen der ästhetischen Medialisierung liefert. Davor sei jedoch grundlegend zum Begriffsfeld der Repräsentation gesagt, dass es sich wörtlich gesprochen darum handelt, etwas wieder präsent zu machen. Auch die Bedeutung der Stellvertretung, insbesondere in der Jurisprudenz und der Politik, ist gegeben. Hier ist weiterhin der Begriff des Repräsentativen von Interesse. Dieser bezieht sich auf die z.B. feierliche, unter Umständen machtbetonte, gar exzellente Ausstellung oder Ausstattung einer Person, eines Gebäudes, etc. Der Aspekt der Adäquanz ist dabei mit von Bedeutung, d.h. die Frage, ob etwas trefflich dargestellt werde.²⁶⁰

Doch gerade im Bereich der Ästhetik ist der Begriff uneindeutig. Vor allem weicht im 20. Jahrhundert, ohne dass der Begriff der Repräsentation definiert worden wäre, die Frage nach der 'richtigen' Wiedergabe der Annahme, Repräsentation sei an ihr Ende gekommen oder sei zumindest ein in Krise geratenes Paradigma. Bezeichnenderweise werden erst in diesem Zusammenhang terminologische Eingrenzungen versucht.²⁶¹ Trotz dieser Problematik soll hier in einem basalen Sinn davon ausgegangen werden, dass Repräsentation etwas vergegenwärtigen kann, was abwesend und sprachlos ist, nicht mehr in der Außenwelt existiert und als solches erkennbar gemacht werden soll, weil es sonst Gefahr läuft, bedeutungslos zu werden. Voraus geht der Repräsentation Präsentation und Präsenz. Bevor repräsentiert werden kann, muss ein Objekt in der Summe seiner Erscheinungen wahrgenommen werden.²⁶² In der Präsentation wird es bereits distanziert, die Repräsentation reflektiert es und bringt es zur eigenen Vorstellung.²⁶³

Die Repräsentation reflektiert Formen und Stadien von Existenz, und ebenfalls deren Ende. Thomas Macho hat deswegen den Tod als einen grundlegenden Repräsentationsauslöser bezeichnet. Repräsentation generiert zudem, auch in diesem Zusammenhang, Gedächtniswelt: das Bild als eine repräsentationelle Option z.B. steht den inneren Imaginationen sehr nahe und ist somit zentral für eine Erinnerungskultur. In der klassischen Rhetorik spielen mnemonische *images* eine wichtige Rolle, weil die visuellen Vorstellungen, vor allem in Verbindung mit ihrem räumlichen Eindruck, in der Gedächtniskunst gemeinhin für effektiver als die sprachlichen

²⁶⁰ Siehe hierzu auch Niels Werber, "Repräsentation/Repräsentativ", in Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt et al. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart und Weimar 2010, S. 264-290, S. 266.

²⁶¹ Vgl. ders., a.a.O., S. 267.

²⁶² Vgl. Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München und Wien 2003, S. 70.

²⁶³ Vgl. Ursula Brandstetter, *Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper*, Köln, Wien u.a. 2008, S. 77-80.

gehalten werden.²⁶⁴ Wenn aber etwas nicht nur aufgehört hat, lebendig zu sein, sondern auch noch unsichtbar geworden ist, ist die visuelle Repräsentation – ebenso hinsichtlich ihres mnemischen Beitrags – ganz besonders gefordert.²⁶⁵ Gleichzeitig bestätigt ein Bild des Verschwindens das Prinzip des Verschwindens selbst, weil es Distantes noch einmal selbst transformiert. Verbildlichtes kann so simultan Verringerung und Bereicherung fassen und als Reflexion schließlich das Objekt seiner Wiedergabe übersteigen.

Bei Blanchot bedeutet ein Bild, dass das Objekt einer Repräsentation in ein extatisches Gebiet transferiert wird, in dem es keine Grenzen für Subjekt und Wirklichkeit mehr gibt.²⁶⁶ Damit fragt sich auch, ob das Bild dazu dient, dass sich einer Realität entledigt wird oder inwieweit es sich gar seiner Betrachter entledigt. Eduardo Grüner wiederum begreift das Bild – insbesondere das piktorische – als einen "visuellen Apparat", der sich am Ausbau kollektiver Subjektivität beteilige und dem soziohistorischen Imaginarium diene. Auch universalisiere das Bild Gedächtnis. Repräsentation wirke grundsätzlich der Eskamotage des materiellen Körpers entgegen, mache jedoch auf der anderen Seite, wie die Erinnerung, eine ideologische Darstellung der Dinge möglich. Umso wichtiger sei es, dass es kritische ästhetische Repräsentation gebe. Sie könne etwa gegen ideologisch eingeschränkte Memoria eingesetzt werden.²⁶⁷ Des Weiteren erklärt Grüner, Adorno verpflichtete, in kulturindustrieller Zeit sei Repräsentation in erster Linie produziert und nur von wenigen Repräsentanten autorisiert. Im gleichen Zuge sei anzumerken, dass sich in kulturindustriellen Zeiten spezifische Produktionen und Konsumtionen von Subjektivität ereigneten.

Doch damit nicht genug. Grüner behauptet, längst habe sich eine technologische Utopie der "totalen Kommunizierbarkeit" realisiert, in der akustische und visuelle Reize nur noch sich selbst meinten. Die Omnipräsenz überflutender und immediater, vor allem digitaler Bilderscheinungen sei jedoch als Symptom eines (bedeutsamen) Restes an Undarstellbarem und als versteckter Hinweis darauf zu verstehen, dass Politisches (unheimlich) nachwirke.²⁶⁸ Die Unmittelbarkeit dieser Erscheinungsformen nämlich schreibe der Welt eine Differenz ein: "[...] la inmediatez de

²⁶⁴ Siehe hierzu Cramer, "Der Begriff 'Imago'". Die mnemischen *images* sind zwar keine technischen, aber doch metaphorischen Kategorien der Rhetorik. Sie werden später noch im Zusammenhang mit der Mnemotektur, der "Loci-Methode" und dem "Gedächtnispalast" wichtig. Ihre Funktion besteht jedoch in erster Linie darin, Namen und Daten zu assoziieren. Sie besitzen kein abstraktes Speichervermögen. Hierzu auch Wolfgang Müller-Funk, *Die Kultur und ihre Narrative*, S. 88.

²⁶⁵ Vgl. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. Vgl. hierzu auch Marie Cariou, Renaud Barbaras, Étienne Bimbenet, *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible*, Lyon 2002, S.10.

²⁶⁶ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, 263f. Extase wird hier verstanden als ein außer-sich-Sein.

²⁶⁷ Eduardo Grüner, *El sitio de la mirada*, Buenos Aires 2001, S. 17f. Das vormoderne Bild stand in erster Linie in der Funktion, (göttliche) Wahrheit zu vermitteln – und konkurrierte hier mit dem Wort. In der Moderne werde dieses Prinzip durch das des kapitalistischen Warenfetischismus ersetzt, so Grüner.

²⁶⁸ Vgl. auch Grüner, *a.a.O.*, S. 22 sowie S. 36f. Grüner bezieht sich hier auf das Nachwirken von Auschwitz. Er merkt unter anderem an, dass Primo Levi davor gewarnt habe, eine historische Katastrophe verstehen zu wollen. Schließlich berge dies die Gefahr, sie zu rechtfertigen.

lo aparente, introduce una *diferencia* en el mundo, lo vuelve parcialmente opaco." Folge seien: Opazität, d.h. Dunkelheit und Undurchsichtigkeit, ja Unheimlichkeit: "[...] esa *inquietante extrañeza* ante la sensación de que el mundo guarda secretos no dichos y tal vez indecibles, no representados y tal vez irrepresentables [...]".²⁶⁹ Grüner zufolge wird mit der Postmoderne alles "obszenizable". Damit nivellierten sich auch die Grenzen des Repräsentierbaren.

Angesichts der Unfassbarkeit der vielen gewaltsam verschwundenen Körper in Argentinien und der Obszönität der Verbrechen, die sie möglich gemacht haben, scheint neben dem pluralen Gedächtnisbegriff, den diese Untersuchung anstrengt, umso mehr auch ein pluraler Bilderbegriff geltend gemacht werden zu müssen. Die *desaparición forzada* zur Darstellung zu bringen heißt, es mit einem höchst irritierenden Gegenstand zu tun zu haben. Dieser ist womöglich sogar mit Formen gewalttätigen Verschwindens zu beantworten, die dem Repräsentationsprinzip selbst eigen sind²⁷⁰, oder zumindest mit einem Bildrauschen. Auch fragt sich, ob überhaupt Bilder gefunden werden sollten, wenn an Verbrechen erinnert wird, oder ob diese eher gestört werden sollten. Das heißt, sind gestörte Bilder nötig, um das Verschwinden von politischen Opfern zu imaginieren?

2.1.2 Depräsentation: Postmaterielle Kulturen oder Dispositive des Verschwindens

In einer "postmateriellen Kultur", so Grüner, sei nicht klar, ob Bilder noch jenen "sensiblen Körper" einlösen könnten, den es für die Konstruktion einer "política de la memoria histórica" benötige.²⁷¹ Bereits die Frage, was Kunst und was ästhetische Wahrnehmung ist, schließt ebenso die Überlegung ein, wo Materialität aufhört und wo zeichenhafter Verweischarakter beginnt. Ein Kunstwerk – in dieser Arbeit zuvörderst als ästhetisches Medium bzw. ästhetische Medialisierung bezeichnet – sei, so Martin Seel, ein "Ereignis des Erscheinens" von "besonderer Gegenwärtigkeit", das einen performativen Vorgang verlange: die Darbietung. Diese wiederum umfasse "Selbstpräsentation" (des Mediums) und "Weltpräsentation", d.h. materielle wie

²⁶⁹ Ders., ebd., S. 37f. Der Begriff des "Unheimlichen" wird im Spanischen teilweise mit "inquietante extrañeza" übersetzt. Auf Freuds Konzept wird noch genauer eingegangen. Kursivierungen bei Grüner.

²⁷⁰ Vgl. Grüner, ebd., S. 42 und S. 73. Grüner verweist darauf, dass einige visuelle Interventionen, die noch während der argentinischen Diktatur bzw. in den 1980er Jahren realisiert wurden, z.B. der "Siluetazo" und die "Recordatorios", den gewalttätigen und verschwindenden Formen der Repräsentation gefolgt seien. Auf beide Interventionen wird an gegebener Stelle genauer eingegangen.

²⁷¹ Ebd., S. 18. Grüner verwendet den Begriff des Postmateriellen nicht im soziologischen Sinn. Außerdem spricht er noch von "falsa totalidad" und geht damit auf Adornos "Falsche Totalität" zurück.

transzendente Konfigurationen.²⁷² Die "leibliche Präsenz" des Kunstwerkes jedoch fuße vor allem darauf, dass sich dieses jenseits einer (Zeichen-)Sprache einfach nur zeige.²⁷³

Eduardo Grüner unterdessen spricht zwar auch von den Grenzen und dem Oszillieren des ästhetischen Mediums, möchte aber vor allem wissen, ob die Darstellung von Abwesenheit verlangt, dass diese nur aufgezeigt werde, oder ob es den Einsatz bewusst leermachender Vorstellungen braucht. Grüner greift auf Merleau-Pontys Phänomenologie des Unsichtbaren und Walter Benjamins Aura-Begriff sowie auf Beobachtungen von John Berger zurück, um zu betonen, im argentinischen Fall gehe es nicht nur darum, schlicht Abwesendes, sondern bewusst abwesend Gemachtes ("lo intencionalmente ausentado") zu repräsentieren. In dieser Untersuchung wird in diesem Sinne von Depräsentation gesprochen. Der Autor bezeichnet ästhetische Verfahrensweisen wie die "Ausstreichung" oder "Löschung" und die Ellipse als mögliche Darstellungsweisen für das erzwungene Verschwinden.²⁷⁴

Tatsächlich sollen in dieser Untersuchung solche und ähnliche Verfahren als Dispositive verstanden werden, in denen sich die Erfahrung der Depräsentation 'im idealen Fall' mitteilen lässt. Grüner indes führt diese Möglichkeit überhaupt dem intrinsischen "erzwungenen Verschwinden" der Kunst zu, also der Tatsache, dass diese Optionen zu Lücke bereithält: "En el mejor de los casos, la 'desaparición forzada' de la representación [...] permite postular un *espacio vacío* en el cual [...] 'proyectar' los fantasmas' [...]." Gerade ein leerer Raum lässt sich nutzen, um Leere und Abwesenheit zu spiegeln. Auf der anderen Seite kann an die Stelle des fehlenden Körpers aber auch eine Bilderfunktion rücken: "[...] la lógica en juego es la de una restitución de la imagen como sustitución del cuerpo 'ausentado'."²⁷⁵ Es gibt so die Möglichkeit, gewaltsames Verschwinden in seiner Repräsentation ästhetisch zu "befördern", wobei aus den "ausentados por la violencia" phänomenologisch leere Figurationen werden. Oder aber sie wird durch eine materialisierende Abbildung (in Gestalt von Kadavern) verkehrt.²⁷⁶

"Postmateriell" scheint somit zu bedeuten, dass zwischen der Option der Immaterialisierung und jener der Materialisierung gewählt werden kann und damit auch, dass zur Disposition steht, ob Verschwinden ein ästhetischer Normalzustand oder ein Ausnahmezustand ist. Ob das

²⁷² Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 186 und S. 77.

²⁷³ Siehe Dieter Mersch, "Aisthetik und Responsivität. Zum Verhältnis von medialer und amedialer Erfahrung", in Erika Fischer-Lichte, Christian Horn und Matthias Warstat (Hg.), *Wahrnehmung und Medialität*, Tübingen und Basel 2001, S. 273-299, S. 276. Vgl. auch Gottfried Boehm, "Der Topos des Lebendigen. Bildgeschichte und ästhetische Erfahrung", in Joachim Küpper und Christoph Menke, *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main 2003, S. 94-112, S. 95f.

²⁷⁴ Vgl. Grüner, *El sitio de la mirada*, S. 65ff, S. 72. Grüner spricht von "borraduras" und "ellipsis buscadas". Der Begriff der "borradura" wird in Kapitel 5 erneut in einem Zitat von Nelly Richard auftauchen.

²⁷⁵ Ders., ebd., S. 68ff. Kursivierung bei Grüner. Der Autor bezieht sich hier auch auf den Projektionsraum Wüste, der in der argentinischen Repräsentationskultur mit der Barbarei verbunden ist, assoziiert ihn jedoch mit ähnlich signifikanten Räumen in topographischen Repräsentationen anderer Kulturen.

²⁷⁶ Vgl. ders., S. 70f.

Verschwinden vergegenständlicht wird oder in die Leere verweist, als ästhetische Differenz oder als ästhetische Gegebenheit erscheint. In der Repräsentation des Depräsentierten kann das Abwesende abgetrennt, distant oder aber nähergerückt erscheinen.

2.1.3 Von der Telepräsenz zur Kontra(re)präsentation und Kontrainformation

Angeichts der digitalen Bilderwelten drängt sich auch die Frage nach einer visuellen Telepräsenz auf. In der Weise, wie Repräsentation Verlorengegangenes zurück zu imaginieren versucht, produziert Telepräsenz – bzw. Telepräsentation – den Eindruck von Anwesenheit in einem eigentlich fernen Raum. Dieser Eindruck, als Immersion bezeichnet, kann zu totalen Bilderfahrungen führen: ein visuelles Medium suggeriert die Aufnahme des oder der Betrachtenden durch den Bildraum. Damit wird die Distanz des ästhetischen Mediums aufgehoben. Der Begriff der Telepräsenz steht zuerst einmal in einem grundsätzlichen Zusammenhang mit Telekommunikation und außerdem in einer kunsthistorischen wie mythologischen Tradition, die seit der Antike tradierte utopische Vorstellungen von automatisiertem bzw. artifiziellem Leben, von Zeit- und Raumtransgressionen fasst.²⁷⁷ Illusionräume, die nicht-existente Inhalte komplett zu vermitteln versuchen, mimetische Simulationen, *faux terrains* etc. finden sich lange vor der digitalen Moderne und dem Internet und tragen dazu bei, dass innere Bilder bestätigt und mnemonische Funktionen unterstützt werden.²⁷⁸ Telepräsenz schaffende Medien ermöglichen unterschiedliche Grade von Anwesenheit in fernen Räumen, nämlich 1. die körperlich erfahrenen, 2. die simulierten, 3. die (etwa an einen Roboter) delegierte (Schein-)Präsenz. Indes viele ästhetische Theorien Distanz als eine Grundbedingung ästhetischer Wahrnehmung und damit verbundener Ichkonstitution verstehen, geht es in der Telepräsenz jedoch darum, dass sie überwunden wird. Gleichzeitig (und scheinbar paradoxerweise) versuchen telepräsentische Medien sinnliche, sogar synästhetische Erfahrungen zu produzieren, indem virtuelle *environments* Nähe simulieren. Dennoch sind es in erster Linie die Konzepte des Scheinleibs, des Avatarischen und Cyborganischen, also Konstruktionen und Imaginationen, die von Gedanken der Hybridisierung und Virtualität gespeist sind, die die Medien der Telepräsenz bevölkern. Telepräsenz ist also ein Modus der distanten Operation, bei

²⁷⁷ Telekommunikation meint zunächst nur Überwindung von Entfernung und auch, dass Distanz eine bewusstseinschaffende Kategorie ist. Zu diesem Distanzparadigma in den Medien siehe Oliver Grau, "Telepräsenz, Zur Genealogie und Epistemologie von Interaktion und Simulation, in Peter Gendolla, Norbert B. Schmitz, Irmela Schneider und Peter M. Spangenberg, *Formen interaktiver Medienkunst*, Frankfurt am Main 2001, S. 39-63.

²⁷⁸ Vgl. Grau, ebd., S. 44 ff. Vor allem in der barocken Bilderkunst wird versucht, das Medium als Medium unsichtbar zu machen. Rundbilder ermöglichen Begegnungen mit dem (illusionierten, also unechten) Fremden ("Reisen mit den Augen"). 360°-Freskenräume integrieren den Körper vollständig. Die Kinos der Hypermoderne (Omnimax-, IMAX-Kino usw.), funktionieren ähnlich: sie schaffen eine ästhetische Situation, in der illusionäre Information aufgenommen wird, als stehe dahinter echte körperliche Erfahrung.

der aber suggestiver Kontakt zu fernen Räumen aufgesucht wird. Als gehe es darum, Ferne zu bewahren und sie gleichzeitig durch den telepräsentischen Zugriff in "Bedrängnis" zu bringen.²⁷⁹

Um die Anbindung an das Thema dieser Untersuchung zu schaffen, sei das Verschwundene, insbesondere das gewaltsam produzierte, als eine extreme Distanz verstanden. Können telepräsentische Verfahren darauf ein Antwort sein? Ein ästhetisches (visuelles, poetisches, literarisches) Medium wird hier in seiner Selbstpräsenz, also mit spezifischen materiellen und medialen Verfahrensmöglichkeiten ausgestattet, nicht nur mit der Fremdpräsenz, sondern darüber hinaus mit besonders fremden, nach Waldenfels außer-ordentlichen, da durch Gewalt entfremdeten und entfernten Körper konfrontiert. In den nächsten Kapiteln wird deutlich werden, dass einige mit der *desaparición forzada* befasste Medien auf die Notwendigkeit aufmerksam machen, Illusionsräume zu schaffen, um ihrem Sujet gerecht zu werden. Auf der anderen Seite arbeiten einige der relevanten Medien bewusst mit Fern- bzw. Fremdkörpern und bringen so die Erfahrung der gewaltsamen Entfernung zur Erscheinung. Deswegen finden sogar UFOs oder Totengeister in ihnen Platz – und erweitern als Figurationen mnemonische Erfahrungsräume. Als Antwort auf die Depräsentation werden aber auch unter einer Prämisse des Dokumentarischen (bzw. Doku-Fikionalen) Präsenzen simuliert. Das in Lateinamerika als "contrainformación" bezeichnete Bemühen, offizieller und massiver Information subversive oder zumindest alternative und auf einer Mikroebene diffundierte Kontrainformation entgegenzusetzen, die auch ein gewisses kritisches "Krachmachen" angesichts des dominanten Diskurses nicht ausschließt oder darum bemüht ist, Informationslücken aufzufüllen²⁸⁰, lässt sich auf den Bereich der ästhetischen Medialisierung übertragen, indem von Kontra(re)präsentation gesprochen wird. In dieser Untersuchung wird davon ausgegangen, dass bereits das Aufklärungs- und Repräsentationsbegehren angesichts des erzwungenen Verschwindens – das einen Entzug von Information *in extremis* bedeutet – ein Gegen-Akt ist, der auf offizielle Euphemismen und Tabus reagiert. Ebenso aber wird das Verschwinden als solches bereits als eine Irrepräsentabilität begriffen, die dazu auffordert, an den Akt der Präsentation und weniger an jenen der Repräsentation zu appellieren, weil gewaltsam depräsentierte Körper nicht nur als besonders fern, ja exiliert, sondern auch als ausgesprochen bildfern erscheinen. Diese Grundannahme legt nahe, insbesondere die telepräsentischen, simulativen Verfahren zu analysieren, die versuchen, das Ferngerückte medial heranzurücken. All diese Thesen, die an dieser einleitenden Stelle nicht nur

²⁷⁹ Vgl. Grau, ebd., S. 58.

²⁸⁰ Siehe erneut Vinelli und Rodríguez Esperón (Hg.), *Contrainformación*. Kontrainformative Diffusionsmethoden, die vor allem auch das Internet nutzen, sind hoch effektiv. In Argentinien ist die gegenwärtige Kontrainformation mit lokal und auch performativ arbeitenden Bewegungen – etwa H.I.J.O.S., aber auch mit internationalen Projekten wie *Indymedia* verbunden. Selbstverständlich ist im internationalen Zusammenhang *Wikileaks* zu nennen, jene Plattform, auf die der Öffentlichkeit nicht zugedachte Dokumente hochgeladen werden. In Kapitel 4 wird noch mehr zu den mikropolitischen Verfahrensweisen gesagt, die in Argentinien wichtig sind.

sehr komplex und bisweilen paradox, sondern auch sehr abstrakt klingen mögen, werden im Laufe der Untersuchung konkret nachvollziehbar. Eine Hauptannahme ist in jedem Fall, dass das ikonische Gedächtnis, bzw. die in den visuellen Dispositiven artikulierte Erinnerung einer Gesellschaft, in der es zu zehntausendfachem Verschwinden gekommen ist, explizit kontra(re)präsentative Verfahren verlangt, die kontrainformative Momente mit simulativen kombinieren. Ohne die Begriffe der Simulation und des Simulakrums in ihrer kunsthistorischen und schließlich postmodernen Bedeutung darlegen zu können²⁸¹, sei zusammengefasst, dass eine scheingebende, immaterielle (und dennoch konstruktive) Ästhetik – mit der die genannten Begriffe assoziiert werden können – im vorliegenden Zusammenhang sinnträchtig wird, da die visuelle Kontra(re)präsentation des Verschwindens, wenn sie sich nicht auf die Präsentation von purer Leere konzentriert, in erster Linie als ein Scheinbild erfolgen kann, das die Funktionsweise seines simulierten Gegenstandes in einer Form rekonstruiert, dass das unsichtbar gewordene Original gewissermaßen zum Vorschein gebracht wird.

2.1.4 Mediale Ausnahmezustände: Gegenkörper kontra(re)präsentieren das Verschwinden

Erinnerungs- und Gedächtnisgemeinschaften bauen auf Erzählweisen und Bilderwelten auf. Im Zeitalter der informatisierten Gesellschaften werden Gedächtnismedien auf extreme Weise externalisiert. Sie sind im Vergleich zu den klassischen mnemotechnischen Instrumentarien weniger zeitüberwindend als raumöffnend, und ihre spezifische Artefaktizität (hoch entwickelte Metall- und Kunststoffmaterialien, glatte Oberflächen, etc.) scheint gerade die informative Flüchtigkeit zu konkretisieren.²⁸² Wichtig hierbei ist, dass die Gedächtnisleistungen, die den unterschiedlichen Medien bzw. ästhetischen Formaten eignen, auf die Memoria-Gemeinschaften einwirken und ihre Leistungen somit ebenso sozial zu verstehen sind. Wie McLuhan angemerkt hat, hat seit der Erfindung der Drucktype eine Verschiebung von den verbalen zu den visuellen Kulturen stattgefunden. Folge ist ein Paradigmenwechsel innerhalb der gesellschaftlichen und

²⁸¹ Vgl. Christoph Wulf, Dietmar Kamper, Hans Ulrich Gumbrecht, *Ethik der Ästhetik*, Berlin 1994, S. XIII. Simulation als Form der ästhetischen Repräsentation befasst sich auch mit Hyperrealitäten. Die postmodernen Theorien zu Virtualität und Hyperrealität (etwa die Virilios und Baudrillards) unterscheiden historisch noch die imitierenden Simulationen von den virtuellen, differenzieren aber dann die Kategorien Original und Kopie, Vorbild und Abbild, Realität und Imagination kaum mehr.

²⁸² Vgl. Müller-Funk, *Die Kultur und ihre Narrative*, S. 88. Die am meisten zeitüberwindende Qualität zeitgenössischer Speichermedien besitzt noch das Buch, da sein Recycling- bzw. Wegwerfbedarf geringer ausfällt. Umso mehr plausibilisiert sich Sarlos Behauptung von der Monumentalität des papiernen *Nunca Más*, über die noch mehr gesagt werden wird. Sobald ein ehemals papiernes Werk im Internet konsultierbar wird, geben sich mnemonische "Zeitgenossen" und "Raumgenossen" die Hand.

sensorischen Wahrnehmungsgewohnheiten.²⁸³ Hinsichtlich der These eines Viererschritts in der Entwicklung von Gedächtnismedialität, *Brain Memory – Script Memory – Print memory – Electronic memory*²⁸⁴, hat auch Aleida Assmann erläutert, wie "Gedächtniskisten" sich an der "Ausleuchtung und Modellierung von Vergangenheitshorizonten" beteiligen, während sie sich medial erneuern.²⁸⁵

Balázs zufolge hat das Buch den Leib verdrängt, der Film kehrt ihn wieder hervor. Als ein Medium mit quasi urpoetischer Versichtbarungs- und Verleiblichungsfähigkeit trete es der Vergewaltigung des Menschen durch das entmaterialisierte Wort entgegen. Balázs äußert damit – ähnlich wie Walter Benjamin – Einschätzungen über ein seinerzeit neues Medium, das in einem Moment, in dem die aufkommende Massenkultur eine Bedrohung schien, schließlich ebenso mythische als auch politische Qualitäten erlangte.²⁸⁶ Im Jahr 1924 streicht Balázs in *Der sichtbare Mensch* neben den besonderen rhythmischen, assoziativen und sequentiellen Aspekten des Kinofilms dessen deiktische Nahsicht heraus:

Wodurch wird der Film zu einer besonderen eigenen Sprache? [...] Aus der mikroskopischen Nähe, in der uns die Großaufnahme die Dinge zeigt, können wir sie natürlicherweise 'in Wirklichkeit' niemals sehen.²⁸⁷

Durch die Kombination von Stroboskopeffekt und Nachbildwirkung²⁸⁸ ist es dem Film möglich, kinetische (d.h. kinematografische) Momente zu erzielen und dabei intensive körperliche Prozesse bzw. das Erscheinen von Körpern zu simulieren. Dies kombiniert sich mit der textilen Materialität der Leinwand: Deren Leere wird temporär bespielt und die dabei abgespulten Imaginationen sind nur durch die Materialität des Trägermediums (des Filmbandes) möglich.²⁸⁹ Die Illusion von Präsenz vermittelt der Übereinanderschaltung von Gezeigtem und nicht-

²⁸³ Vgl. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto 1962, S. 41. Dass die Medientechnologien des 20. und 21. Jahrhunderts eine ebenso schnell nachrückende Theorieproduktion verlangen, ist das eine. Auf der anderen Seite darf nicht vergessen werden, dass mediale Transformationen auch z.B. im 12. Jahrhundert bereits schwindelerregend gewesen sind, revolutionären Einfluss auf den menschlichen Wahrnehmungsapparat gehabt und ein entsprechendes Medienverständnis sowie ein gesellschaftliches Selbstverständnis in Sachen Mnemotechnik hervorgebracht haben.

²⁸⁴ Hierzu die Übersicht von Horst Wenzel, "Vom Anfang und vom Ende der Gutenberg Galaxie", siehe <http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/medium/wenzel.html>. (30. 11. 2009).

²⁸⁵ Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, S. 114. Schon Mitte des 12. Jahrhunderts ist ein totalisierender Gedächtnisbegriff verdrängt worden, d.h. es ist nicht mehr darum gegangen, der ganzen Welt mnemotechnisch habhaft zu werden. Das Gedächtnis ist so vom "Behälter" zum "Instrument" des Wissens avanciert. Die Gedächtnismedien wurden (vor allem in Richtung Visualität) umgerüstet.

²⁸⁶ Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch*, [1924], Frankfurt am Main 2001, S. 53f. Balázs Gedanken sind massenpsychologisch und sozialistisch und teilweise rassistisch fundiert. Der Autor legt dar, dass der Mensch von der Literalität verdeckt und erst von den neuen visuellen (und im Fall des Films zudem bewegten) Medien in seiner optischen und kinetischen Qualität zu neuem Leben erweckt worden sei.

²⁸⁷ Ders., ebd., S. 9.

²⁸⁸ Nachbildwirkung bezeichnet ein verzögertes, nachwirkendes Auflösungsvermögen des menschlichen Auges, das möglich macht, dass aneinandergereihte Bilder eines Films im Gehirn miteinander verschmelzen und der Eindruck eines schlüssigen Übergangs entsteht. Dazu braucht es jedoch noch den Stroboskopeffekt bzw. Wagenradeffekt.

²⁸⁹ Siehe hier Dennis Götzel, "Metapher und Material. Somatische und textuelle Projektionen der Kinoleinwand", in *Nach dem Film* Nr. 10, 1. Januar 2008: <http://www.nachdemfilm.de/content/metapher-und-material>. (15.1.2010).

Gezeigtem, die Verzahnung vielzähliger, synästhetisch wirkender Gestaltungsmomente, die in den Filmbildern auf mannigfaltige Weise Wirklichkeit vermessen bzw. selbst kreieren, erzeugen diskursive (gesagte) und somatische (ungesagte) Gegenwärtigkeiten, die allerdings auf projizierter, flüchtiger Körperlichkeit beruhen. Vor allem das filmische Bild ist ein Dispositiv gleichzeitiger Präsenz und Absenz mit phantasmagorischen Zügen. Doch wie auch Benjamin und Bálazs ihrerzeit, schreibt Virilio dem Medium politisch wirkkräftige Suggestibilität zu. In dieser Untersuchung ist dies von besonderer Bedeutung.

In einem Manifest zur Körperkunst hat François Pluchart wiederum unmittelbare Körpererfahrung als politische Notwendigkeit postuliert.²⁹⁰ Auch dies ist angesichts der Medialisierung des erzwungenen Verschwindens interessant und führt zu der Frage, ob nicht vor allem performative Verfahrensweisen, in denen der Körper als mnemonisches Ereignis und Wahrnehmungsmedium ins Zentrum gestellt wird, probat seien, um Kontra(re)präsentationen und Kontrainformation zu leisten. Wo sich Medien angesichts einer inkommensurablen politischen oder sozialen Situation im "Ausnahmestand" befinden²⁹¹ – wie es in Argentinien der Fall war – kann auch der Einsatz des Körpers, der dem Verschwinden (noch) nicht zum Opfer gefallen ist, als Medium wirken.

Konstruktivistische Gedächtnistheorien haben die identitätsstiftenden und -sichernden Aspekte von Erinnerung betont und damit deren Existenzberechtigung neben einer als objektiv verstandenen Geschichtsschreibung herausgestrichen. Neben den Debatten darüber, inwieweit in der Geschichtsschreibung indes eigene Fiktionen oder zumindest Narrative des Faktischen besorgt werden, gehen die konstruktivistischen Annahmen von einem verkörperten Erinnerungsbegriff aus. Das verkörperte Gedächtnis ist lebendig und firmiert als Funktionsgedächtnis, es ist an einen Träger gebunden und selektiv, vermittelt Werte und Handlungsanweisungen, ist in gewisser Weise performativ – auch, wenn es um die Erinnerung an politische Erfahrung geht.²⁹² Außerdem kann davon ausgegangen werden, dass biographische, aber sozial konnotierte Ereignisse im subjektiven Gedächtnis auch neuronal, also physiologisch gespeichert werden und hier (feinste) körperliche Läsionen verursachen, die wiederum die Gestaltung von Traumata bestimmen. Ohne auf die äußerst vielzähligen, komplizierten und zudem fachfremden Annahmen eingehen zu können, die sich zur neurophysiologischen Funktionsweise des Gedächtnisses äußern, soll hier im Vordergrund stehen, dass Gedächtnisbildung so etwas wie Plastizität der entsprechenden physiologischen Areale oder

²⁹⁰ Vgl. François Pluchart, *L'Art corporel*, Paris 1983.

²⁹¹ Hierzu etwa, wenn auch in einem anderen Zusammenhang, Tanja Zimmermann, "Medien im Ausnahmezustand. Performanz und Simulakrum im Bild des Jugoslawienkriegs", in *Trans. Internetzeitschrift für Kulturwissenschaften* Nr. 17, März 2010: http://www.inst.at/trans/17Nr/6-8/6-8_zimmermann17.htm. (15.2.2011).

²⁹² Vgl. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, S. 133.

Funktionen beinhaltet.²⁹³ Der Begriff des Engramms, der bei Aby Warburg neben dem Dynamogramm als Speicher mnemischer und affektiver Gehalte auftaucht²⁹⁴, steht wiederum dafür, dass die Auffassungen von materiellen mnemischen Einschreibungen im Körper auch symbolisch verstanden werden können.

Die Körperkunst bzw. *Body Art* begreift den Körper als Material. In Happenings oder anderen Spektakeln wird er bewusst traumatisiert, angeritzt, angebrannt, verbogen, etc. Dennis Oppenheim etwa hat einst seinen Körper mit solaren Brandspuren bedeckt.²⁹⁵ Im Jahr 1971 legt sich Chris Burden in *Prelude to 220, or 110* auf den Boden, schließt sich an Kupferdraht an und stellt daneben zwei Eimer Wasser, darin zwei aktive 110-Volt-Leitungen. Der Künstler zitiert den Tod als Folge eines unmittelbaren Körpererlebnisses, aber auch als performative/ästhetische Option und extrapoliert die energetisierende Wirkung von Angst und Schmerz.²⁹⁶ Gleichmaßen in *Shoot* gibt Burden seinen Körper her: er wird zur Skulptur und fordert dazu auf, man solle in anschießen. In Hinblick auf die Erfahrungen des Vietnamkriegs war dies eine Provokation.

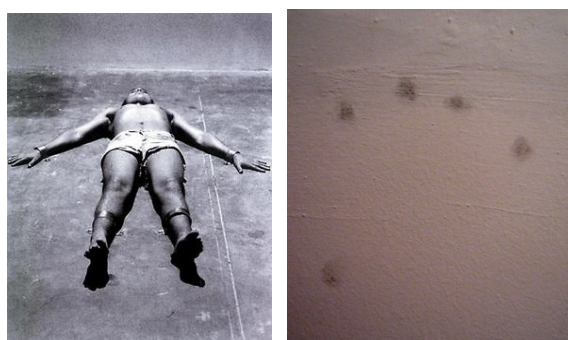


Abbildung 19: Chris Burden, "Prelude to 220, or 110" (1971)

Abbildung 20: Davor Džalto, "Wallmark" (2006)

Körperliche wie psychische Traumatisierungen an ein Publikum heranzutragen, ist ein Grundzug der *Body Art*. Damit werden Denk- und Wahrnehmungsgewohnheiten, werden der Körper und dessen Erinnerungsimplikationen attackiert. Wenn die unmittelbare Spektakularisierung des

²⁹³ Eine leicht lesbare naturwissenschaftliche Zusammenfassung zu den neurophysiologischen Aspekten von Vergessen und Erinnerung liefert Jamie Nast, "Memory. Why We Remember, Why We forget", in *National Geographic*, November 2007, S. 32-55.

²⁹⁴ Der Begriff des sozialen Gedächtnisses findet sich bei Aby Warburg unter den Vorzeichen einer Wiederkehr oder Kontinuität kultureller Symbole und Formen, die auf die Antike zurückgehen (und sich unter dem Terminus der "Pathosformel" bzw. der kulturellen "Engramme" oder "Dynamogramme" als Speicher mnemischer und affektiver Gehalte zusammenfassen lassen). Kultur kontiniert sich nach Warburg über das Symbolische, beruht auf einem kulturellen Bildgedächtnis, das an logische, aber auch magische sowie "primitive" Aspekte menschlicher Kulturen gemahnt. Von herausragender Bedeutung sind für Warburg vor allem die Dynamiken von Aktualisierung und Umdeutung, die sich materiell und visuell manifestieren. Siehe Aby Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen* (hg. von Dieter Wuttke), Baden-Baden 1979. Siehe aber vor allem Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne* (hg. von Martina Warnke), Berlin 2000, ein Werk, das eine übergreifende Memoria-Topographie zu Europa und Asien liefert.

²⁹⁵ Dennis Oppenheim formulierte auch: "Mein Körper ist die Absicht, mein Körper ist das Ereignis, mein Körper ist das Ergebnis". Siehe hierzu Günter Brus, "Bemerkungen zur Aktion: Zerreißprobe", in *Aktionsraum I oder 57 Blindenbunde*, München 1971, Wiederabdruck in: *Theories and Documents of Contemporary Art*, S. 754-755.

²⁹⁶ Siehe *Medien/ Kunst/ Netz*://www.medienkunstnetz.de/werke/prelude-to-220/.(21.1.2010).

Körpers fotografiert, gefilmt oder anderweitig dokumentiert wird, ereignet sich wiederum eine mediale Externalisierung und Objektivierung dieser an der Schnittstelle von Innerlichkeit (Psyche) und Äußerlichkeit (Epidermis) geschehenden subjektiven Erfahrung. Ein Publikum, das mit dem möglichen Tod eines Performance-Künstlers konfrontiert ist bzw. diesen womöglich sogar selbst verantworten könnte, sieht sich nicht nur moralisch in Frage gestellt, sondern ebenso an seine eigene subjektive Gefährdung erinnert. In diesem Sinn befasst sich etwa auch Davor Džalto mit der Produktion von körperlicher Abwesenheit und deren (Re-)Präsentation. Er lässt Spuren auf unterschiedlichen Oberflächen sichtbar werden, die auf Verluste, Verletzungen und Verschwinden schließen lassen. Zu besichtigen ist dies in seinem *Presence Museum*, im Internet. Nach diesem Überblick zu den kontra(re)präsentativen Fähigkeiten medialer und mnemischer Gegenkörper soll nun dargelegt werden, welche diskursiven, ausgesprochen ideologischen und mythologischen Imaginationen des erzwungenen Verschwindens in Argentinien allein von offizieller Seite auf die medialen Ausnahmestände bzw. den "percepticidio" und letztlich auf den unfassbaren Sachverhalt des erzwungenen Verschwindens reagiert haben. Auf diese nämlich haben zivilgesellschaftliche Kontrainformationen und Kontra(re)präsentationen – Gegensichten und Gegenkörper – reagiert, die schließlich die Voraussetzung für jene ästhetischen Medialisierungen waren, die ab 1976 entstanden und die von den Memoria-Generationen danach fort- oder umgeschrieben wurden.

2.2 Das erzwungene Verschwinden: Die offizielle Konstruktion der *desaparición* und der *desaparecidos* in Argentinien

Die ungenauen oder schillernden Neologismen bzw. semantischen Neubesetzungen, die in Argentinien von Regierungsseite oder einzelnen Tätern genutzt wurden, um die Tatsache der *desaparición forzada* zu vermitteln bzw. als (nicht adjektivierte) *desaparición* zu verdecken, haben nicht nur die Funktion der politischen Dissimulation erfüllt. Die Begriffe "chupadero" und *desaparecido* werden für gewöhnlich im semantischen Zusammenhang gebraucht. Sie bedeuten, dass politisch Verfolgte, die Freiheitsentzug, Folter und Mord erlitten haben, während und nach diesen Taten sozial, medial und materiell verunsichtbart, gewissermaßen 'verschluckt' wurden. Der Kernbegriff "desaparecidos" reiht sich aber auch in eine Reihe diskursiver und imaginativer Konstruktionen ein, die mit Mythologien des Unheimlichen, des Doppelgängertums und der Figur des Zombies konnotiert sind. Ebenso sie trieben die gesellschaftliche Spaltung voran und gestalteten die gewaltsame Depräsentation und Verunsichtbarung ideologisch und kommunikativ mit. Bevor die kontrainformativen und die ersten kritischen bildergebenden Verfahrensweisen dargelegt werden, die von Seiten der argentinischen Zivilgesellschaft, insbesondere aus den

Reihen der *Madres de Plaza de Mayo*, dafür gesorgt haben, dass die Verschwundenen dennoch nicht vergessen und offizielle Fehlinformationen konterkariert wurden, soll diesen offiziellen und doch 'wundersamen' Figurationen nachgegangen werden.

2.2.1 Die Verunheimlichungen des erzwungenen Verschwindens: "Como zombies..."

[...] Nathanael [wurde] ganz ruhig und [...] sah wohl ein, dass der entsetzliche Spuk nur aus seinem Inneren hervorgegangen, sowie dass Coppola ein höchst ehrlicher Mechanicus und Opticus, keineswegs aber Coppelii verfluchter Doppelgänger und Revenant sein könnte. [...] Er ergriff ein kleines sehr sauber gearbeitetes Taschenperspektiv und sah, um es zu prüfen, durch das Fenster. Noch im Leben war ihm kein Glas vorgekommen, dass die Gegenstände so rein, scharf und deutlich dicht vor die Augen rückte.

E.T.A. Hoffmann

Die prominenten Gedächtnis- und Menschenrechtsaktivistinnen *Madres de Plaza de Mayo*, die sich ab 1977 äußerst bemerkbar machen, um gegen die *desaparición forzada* zu protestieren, erwirken einerseits, dass der Status des "detenido-desaparecido" im Gesetz verankert wird. Andererseits fordern sie noch heute, also mehrere Jahrzehnte nach Ende der Diktatur, die "aparición con vida" ihrer Kinder, obgleich diese Forderung utopisch ist. An dieser Stelle soll vor allem der imaginäre Aspekt dieser Formel des 'lebendigen Auftauchens' von Interesse sein. Denn schon er bedient, trotz seiner sozialen, politischen und juristischen Implikationen, eine Tradition des magischen Denkens, die in Situationen fundamentaler sozialer und subjektiver Verunsicherung kompensatorische und symbolische Funktionen erfüllt. Umso wichtiger scheint es, darauf hinzuweisen, dass es in Argentinien allerdings auch zu einem realen Wiederauftauchen politischer Opfer kommt, als in den Jahren 1977 bis 1983 *ex-detenidos desaparecidos*, d.h. ehemalige Festgehaltene und Gefolterte erscheinen, die entkommen konnten. Sie schließen sich zusammen, um gegen die unterschiedlichen Amnestie-Gesetze, für eine angemessene Erinnerungskultur, doch gleichermaßen gegen Vorurteile zu kämpfen, die ihrem Überleben entgegengebracht werden, da Debatten über etwaige Kollaborationen aufgekommen sind, die angeblich zu den Freilassungen geführt haben könnten. Die von diesen "aparecidos" gestellte Frage "¿Por qué sobrevivimos?" steht für ein sehr spezifisches *survival syndrome*. Außerdem stellt der Status der *ex detenidos desaparecidos* ein Pendant zu dem der Kinder von Verschwundenen dar – auch, weil diese Überlebenden, die in den Lagern Kontakt zu Verschwundenen hatten, die dann ermordet wurden, den Kindern derselben wichtige Informationen liefern können.

Doch gibt es auch noch eine andere Kategorie von Wiederaufgetauchten. Auf sie macht ein Dokumentarfilm von Pablo Torello bereits in seinem Titel aufmerksam. Torellos Werk *Historias*

de *aparecidos* lässt Menschen zu Wort kommen, die die Existenz der "Todesflüge" bezeugen können.²⁹⁷ Neben Aussagen darüber, dass an der argentinischen Atlantikküste Leichen auftauchten, darüber Stillschweigen gewahrt wurde und die Körper weggeschafft wurden²⁹⁸, erläutert der Film, dass die aus der "niebla de ninguna parte"²⁹⁹ zurückgekehrten Körper (eigentlich: die Körper jener gewaltsam Verschwundenen, die betäubt aus Flugzeugen ins Meer abgeworfen wurden) südlich von La Plata auf dem Friedhof General Lavalle in Massengräbern verscharrt wurden.³⁰⁰ Auch dazu liefert Torello *testimonios*. Nach dem Bericht des *Equipo Argentino de Antropología Forense* befanden sich unter den Körpern jene der 1977 verschleppten *Madres de Plaza de Mayo* Azucena Villaflor, Esther Ballestrino und María Ponce. Irgendwo zwischen den Ortschaften Santa Teresita und Mar del Tuyú angeschwemmt, endeten sie unter der Bezeichnung "desconocidos" auf dem Friedhof.

Es ist auffällig, dass Torellos Film für seinen Titel just die Bezeichnung wählt, die die *Madres de Plaza de Mayo* geprägt haben und die sie bis dato in ihren Kampfformeln verwenden. Allerdings spricht *Historias de aparecidos* nicht von "apariciones con vida", sondern von bloßen "apariciones". Damit sind "aparecidos" gemeint, die aber zu "desconocidos" umdefiniert wurden. In der Regel steht der Begriff "aparecido" für die Erscheinung eines/r Verstorbenen ("espectro de un difunto"). Er findet sich auf einer Unzahl parapsychologischer und esoterischer *Websites*, die sich mit der Frage befassen, ob sich Gespenster materialisieren und Tote erscheinen können³⁰¹. In Torellos Film aber bezeichnet der Begriff (deutsch: "Erscheinende" oder "Erscheinungen") Körper von Menschen, die von offizieller Seite für "einfach nur verschwunden" erklärt wurden, obgleich man sie umgebracht hatte. Umso mehr Gründe hat Torello, den Begriff "aparecidos" mit dem Wort "historia(s)" zu verknüpfen. Einmal bezieht er sich damit auf die Kategorie des (Geschichten-)Erzählens, die auf die im Film so zentralen Zeugenaussagen verweisen. Weiterhin steht "historias" für eine vielstimmig, kontrainformativ erzählte politische Geschichte.

²⁹⁷ Pablo Torello, *Historias de aparecidos*, Argentinien 2005, 92 Minuten. Der Untertitel lautet: "La historia completa de las playas del silencio". Torello ist 1967 geboren und hat viele Filme zur Diktatur gedreht. Der Film von 2005 bringt unter anderem Aussagen des Journalisten Horacio Verbitsky, der *Madre de Plaza de Mayo* Estela de Carlotta und des Friedensnobelpreisträgers Adolfo Pérez Esquivel. Siehe auf YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=QaVjSKXl8i4>. (10. 2. 2010).

²⁹⁸ Die Küstenregion ist heute weiterhin politisch mit dem Thema befasst, weil das *Partido de la Costa* teilweise noch von ehemaligen Tätern infiltriert ist. Außerdem hat es Repressionen gegen Arbeiter und in dem Zusammenhang auch einen neuen Fall von erzwungenem Verschwinden gegeben. Vgl. Roberto Koira, "Un municipio bajo el sombra de la dictadura", in *Zoom Revista. Política y Sociedad en Foco* am 17. Oktober 2007: <http://revista-zoom.com.ar/articulo1886.html>. (10. 2. 2010).

²⁹⁹ Vgl. Koira, "Un municipio bajo el sombra de la dictadura".

³⁰⁰ An dieser Stelle sei bemerkt, dass auch ein Dokumentarfilm von Alain Resnais existiert, der von den Nacht-und-Nebel-Aktionen der Nationalsozialisten berichtet – bezüglich deren Begrifflichkeit allein schon Verbindungen zur Rede über die *desaparición forzada* vorliegen. Vgl. Alain Resnais, *Nuit et brouillard*, Frankreich 1955, 32 Minuten. Unter Mitarbeit des Historikers Henri Michel; Filmmusik von Hanns Eisler.

³⁰¹ Hier etwa die Plattform *Más Allá de la Realidad*: http://www.masalladelarealidad.com/programas_de_radio_de_santiago_vazquez_series_monografias.htm. (10. 2. 2010). Die Postings sind von "el muerto" unterzeichnet.

Hingegen sind die Figurationen, auf die die Begriffe "aparecido" und "desaparecido" verweisen, nicht die einzigen (und strenggenommen 'unheimlichen'), die in der (sogar wissenschaftlichen) Diskursivierung der Opfer der letzten argentinischen Diktatur auftauchen. In Schindels Überlegungen zum Status der Verschwundenen wird neben den Kategorien des Weder-tot-noch-lebendig-Seins, des Vor-Todes oder Untodes der Agambensche Wolfsmensch angeführt, ein Wesen, das sich in einem hybriden, zwischen der zivilisierten und der unzivilisierten Welt gelegenen Raum aufhält und die Lebenden bedroht – vor allem deswegen, weil es selbst vom rechtmäßigen Leben ausgeschlossen ist.³⁰² Ebenso die Vorstellung von Wiedergängerei erwähnt Schindel: in den geheimen Gefangenenlagern sei von "muertos que caminan" die Rede gewesen.³⁰³ Deswegen verwundert es kaum, wenn Ex-Marineoffizier Adolfo Scilingo in seiner von Journalist Horacio Verbitsky verschriftlichten Berichterstattung zu den "vuelos de la muerte" die Opfer der Flüge als "zombies" bezeichnet.³⁰⁴ Auch diese Aussage eines Täters steht in einer mythologischen Tradition, die noch genauer beleuchtet wird. Da Scilingos Aussage jedoch erst in den 1990er Jahren erfolgt, seien vorher noch andere Figurationen erwähnt, die in das gleiche Imaginarium zu fallen scheinen.

2.2.2 Unheimlich ideologischer Status: Von den Teufeln im Vorwort von *Nunca Más*

Ernesto Sabato eröffnet sein Vorwort der *Nunca Más*-Edition von 1984 explizit mit der "doctrina de los dos demonios" (Zwei Teufel-Doktrin), die den ab 1976 in Argentinien ausgeübten Staatsterror damit erklärte, dass eine extreme rechtsgerichtete Abspaltung des Peronismus auf eine ebenso abgespaltene extreme Linke habe reagieren müssen. Die Doktrin hat sich lange halten können. Zum 30. Jahrestag des Diktaturbeginns, im Jahr 2006, wird der *Nunca Más*-Bericht jedoch mit einem neuen Vorwort versehen, in der einiges korrigiert wird. Das ursprüngliche Vorwort wird ausdrücklich nicht entfernt, damit es als historisches Dokument bewahrt und auch als solches nachlesbar bleibe.³⁰⁵ Jenseits der historischen Richtigstellung, die die kritische Re-Edition vornimmt, indem sie erklärt, die Zwei-Teufel-Doktrin habe verfälschend gewirkt, da die

³⁰² Der Wolfsmensch ist Agamben zufolge eine frühgermanische Variante des *homo sacer*. Er ist paradoxerweise durch seinen Ausschluss sozial markiert, außerdem kein Fragment tierhaften Lebens, sondern entschieden zwischen dem Tierischen und dem Menschlichem angesiedelt und damit zur Rastlosigkeit verurteilt. Vgl. Schindel, *Desaparición y sociedad*, S. 48. Luis A. Romero erinnert in derselben Bezugnahme auf Agamben daran, dass die argentinischen Diktatur zwar Tote bzw. Untote produziert habe, aber letztlich eigentlich die Lebenden instrumentalisiert habe. Vgl. Luis A. Romero, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires 1994, S. 288.

³⁰³ Vgl. Schindel, *Desaparición y sociedad*, S. 45; Agamben, *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*.

³⁰⁴ Horacio Verbitsky, *El vuelo* 1995, Buenos Aires. Die Zitate folgen noch.

³⁰⁵ Vgl. Rodolfo Mattarollo, in Victoria Ginzberg, "De los dos demonios al Terrorismo de Estado", in *Página/12* vom 15. Mai 2006, <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-66922-2006-05-15.html>. (10. 2. 2010). Die Doktrin wird im Jahr 2004 definitiv *ad acta* gelegt. Die darauffolgenden Ausgaben von *Nunca Más* enthalten außerdem einen Anhang mit weiteren Namen Vermisster sowie neuen Angaben über geheime Haft- und Folterzentren.

bewaffnete Linke spätestens ab dem Jahr 1976 sehr geschwächt gewesen sei und ihre Existenz ohnehin den erlebten Staatsterrorismus in keiner Weise rechtfertige, interessiert hier nicht nur die 'unheimlich christliche' Bezeichnung der genannten Doktrin, sondern insbesondere die Tatsache, dass Sabato die Diktatur von 1976 als "la más grande tragedia de [...] [la] historia [argentina]" und als die grausamste ("la más salvaje") bezeichnet, dabei das historische Paradigma von "civilización y barbarie" anzitiert³⁰⁶, um dann noch von "Monströsem" zu sprechen und Begriffe wie "tenebrosa categoría", "tecnología del infierno", "categoría tétrica y fantasmal" und "caza de brujas o de endemoniados" anzuwenden – um über Politisches zu sprechen.³⁰⁷ Als schließlich die Rede auf "endemoniados" (Verteufelte) und "desamparados" (Schutzlose, Ausgesetzte) kommt, sind gewaltsam Verschwundene gemeint. Abschließend stellt Sabato die von der CONADEP-Kommission geleistete Arbeit als "finsteres Puzzle" dar.³⁰⁸

Für eine kulturwissenschaftliche Lektüre erweist sich wiederum auch Sabatos Text als ein verwirrendes Lehrstück. Es besteht aus Teilen, die von einer kommissarischen postdiktatorischen Arbeit berichten – deren Wert nicht hoch genug eingeschätzt werden kann –, wie aus Teilen, die sich in diese ersten einfügen, doch aus einem Imaginarium stammen, das das erzwungene Verschwinden ideologisch mit auf den Weg gebracht hat. Die "methodologischen Stärke", die dem *Nunca Más*-Bericht noch im Jahr 2006 attestiert wird, weil er die geheimen Gefangenenlager zum Ausgangspunkt seiner Erhebungen macht³⁰⁹, wird in diesem Sinne selbst in Abrede gestellt: "Nuestra misión [gemeint ist die der CONADEP, R.B.] no era la de investigar [los] crímenes sino estrictamente la suerte corrida por los desaparecidos." Der Kommission, so Sabato, sei es nicht so sehr um die Aufdeckung von Verbrechen wie um die Darlegung des von den Verschwundenen erlittenen "Schicksals" gegangen. Der Autor schwenkt hier vom politischen *agens* auf die Kategorie des "Erleidens", als handle es sich eher um einen tragischen Sachverhalt als um zeitgeschichtliche Ereignisse. Mit den Begriffen "endemoniados" und "desemparados" setzt jener ideologische und mythologische Anteil des Textes ein, in dem – wohlgemerkt im Vorfeld eines dokumentarischen Werkes, das die Folgen sozialer und politischer Handlungen darlegt – aggressiv handelnde Figuren auf der einen Seite und handlungsunfähig gemachte Figuren auf der anderen Seite fabuliert werden.³¹⁰ Gerade aber dieser Aspekt des Textes mag womöglich in dem brisanten und widersprüchlichen Moment der unmittelbaren

³⁰⁶ Auf dieses kulturhistorische Paradigma wird in den Analysekapiteln noch genauer eingegangen.

³⁰⁷ Sabato, "Prólogo", in *Nunca Más*, S. 7-11. Die Begriffe verteilen sich über die gesamten Seiten des Vorwortes.

³⁰⁸ Ders., ebd., S. 10. Hier heißt es: "tenebroso rompecabezas".

³⁰⁹ Siehe Mattarollo in Ginzberg, "De los dos demonios al Terrorismo de Estado".

³¹⁰ Hier werden die gewaltsam Verschwundenen zwischen Opfertum und Protagonismus verortet. Gerade die Arbeiten der "Camada Cadáver" werden diese langwährenden Mythologisierungen interessieren, wo es darum geht, den politischen und sozialen Geschichten von gewaltsam verschwundenen Eltern auf den Grund zu gehen.

postdiktatorischen Zeit, als der *Nunca Más*-Bericht erstmalig erschien, rhetorisch noch notwendig gewesen sein.³¹¹

2.2.3 Exkurs zu einem unheimlich-phantastischen Status: Der Doppelgänger

In Sabatos Text tauchen Begriffe aus dem semantischen Feld des Unheimlichen (z.B. "categoría tétrica y fantasmal") sowie solche aus der christlichen Mythologie ("infierno", "endemoniados") auf. Ebenso aber scheinen sich in dem "Prólogo" Anklänge an die phantastische Literatur zu finden. Das verwundert im Grunde nicht, da Sabato zu den wichtigsten Vertretern der argentinischen Neo-Phantastik gehört. Im Paratext eines Kommissionsberichtes jedoch nehmen sich diese Quasi-Fiktionsmerkmale dennoch seltsam aus. Wenn die literarische Phantastik allerdings als ein spezifisches Dispositiv zur Manifestation von Desintegrationserfahrungen verstanden wird³¹², lässt sich angesichts der Formulierungen in Sabatos geschichtsträchtigem Text von einer gewissen stilistischen Kohärenz sprechen. Dazu kommt, dass die in Argentinien gut etablierte Psychoanalyse, die sich auch der Bearbeitung der politischen Gewalterfahrung(en) angenommen hat, ihre kulturhistorischen Anbindungen an das Genre der Phantastik besitzt.³¹³ Deswegen scheint desgleichen Beatriz Sarlo den Begriff der "categoría siniestra", also des "Unheimlichen", zu benutzen.³¹⁴

Dem Psychiater Ernst Jentsch zufolge begründet sich das Unheimliche in einer intellektuellen Verunsicherung, die durch Neuartiges oder Nichtvertrautes hervorgerufen werde.³¹⁵ Diese These erntet Kritik von Freud, der in seiner berühmten, fast 40-seitigen Studie "Das Unheimliche" aus dem Jahr 1919 die Beteiligung des Affektiven und natürlich die des Unbewussten betont. Freuds Text beginnt mit dem Hinweis, das Wort "unheimlich" sei ambivalent. Tatsächlich bilden das Substantiv "Heim" und das Adjektiv "heimlich" ein ungleich-unheimliches Paar, in dem sich versprachlicht, dass, psychoanalytisch gesehen, das Bekannte, d.h. das Heim (sozusagen das Heim(e)liche Nr. 1) und das "schreckhaft" Beunruhigende, da Verborgene oder gar Tabuisierte oder Verdrängte (das Heimliche Nr. 2), in eins fallen. Freud erläutert:

³¹¹ Der empirische Gehalt des CONADEP-Berichtes allerdings konterkariert Sabatos Puzzle gewissermaßen. Auch einige eher marginale Information, die der Autor liefert (etwa der Hinweis, dass gleichedings der argentinische Staatsterror vor 1976 Opfer produziert habe, doch hier explizit von Toten anstatt von Verschwundenen zu reden sei) ist bis heute haltbar. Ebenso einige mediengeschichtliche Hinweise sind äußerst relevant.

³¹² Roger Caillois bezeichnet die Phantastik als ein Genre der Angst. Auch das Paradigma des Schnittes spielt für ihn eine wichtige Rolle. Vgl. Roger Caillois, *Au Coeur du fantastique*, Paris 1965.

³¹³ Das gilt vor allem dann, wenn von Tzvetan Todorovs Behauptung ausgegangen wird, die Psychoanalyse habe das Narrativ der Phantastik abgelöst. Todorov stellt außerdem die von Caillois definierten Kriterien in Frage. Vgl. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970.

³¹⁴ Siehe erneut Sarlo, "El altar de la memoria", a.a.O., S. 62.

³¹⁵ Vgl. Ernst Jentsch, "Zur Psychologie des Unheimlichen", in *Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift* Nr. 8 (1906), S. 195-197.

Ich will gleich verraten, daß [...] das Unheimliche jene Art des Schreckhaften [ist], welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht. Wie das möglich ist, unter welchen Bedingungen das Vertraute unheimlich, schreckhaft werden kann, das wird aus dem Weiteren ersichtlich werden. [...]³¹⁶

Hieran schließt der Psychoanalytiker eine äußerst umfangreiche (zudem komparatistische) etymologische Studie an, deren erste Zeilen wie folgt lauten:

Wir werden überhaupt daran gemahnt, daß dies Wort heimlich nicht eindeutig ist, sondern zwei Vorstellungskreisen zugehört, die, ohne gegensätzlich zu sein, einander doch recht fremd sind, dem des Vertrauten, Behaglichen und dem des Versteckten, Verborgenen gehaltenen.[...] [wir] werden [...] auf eine Bemerkung von Schelling aufmerksam, die vom Inhalt des Begriffes Unheimlich etwas ganz Neues aussagt, auf das unsere Erwartung gewiss nicht eingestellt war. Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben solle und hervorgetreten ist.³¹⁷

Heim(e)liches wird also unheimlich, weil es nicht mehr verheimlicht ist. Die Aufdeckung des allzu Vertrauten, unbewusst Heim(e)lichen, kann somit zu Fremdheitsgefühlen führen. Am Ende der sprachgeschichtlichen Auseinandersetzung Freuds wird unter anderem die aus dem Wörterbuch der Gebrüder Grimm entnommene Definition "heimlich ist auch der von gespenstern freie ort [sic]..." aufgeführt.³¹⁸ Dann folgt ein Exkurs zu E.T.A. Hoffmanns Schauerstück "Der Sandmann"³¹⁹, womit Freud seine Überlegungen literaturgeschichtlich exemplifiziert.

Gleichermaßen Jentsch geht auf den Text von E.T.A. Hoffmann ein. Freud wiederum zitiert den Kollegen, wo dieser behauptet, "Der Sandmann" zeichne sich dadurch aus, dass er bei der Leserschaft "unheimliche Wirkungen" durch die Inszenierung von Automaten zu erzielen versuche.³²⁰ Freud hingegen geht es um das Motiv der latenten Kastrationsangst, die in der manifesten Angst des Protagonisten Nathaniel, sein Augenlicht zu verlieren, ihre Übersetzung finde.³²¹ Neben dieser wenig überraschenden Interpretation fügt Freud einige Reflexionen über die Vexierspiele mit dem Belebten bzw. Unbelebten ein, die sich in "Der Sandmann" ereignen. Ohne diese Aussagen weiter verfolgen zu können, sei hier zusammenfassend gesagt, dass in der phantastischen Literatur – und beispielgebend in den "Phantasiestücken" E.T.A. Hoffmanns³²² – wie auch in der Vokabel "unheimlich", unterschiedliche Realitätssysteme aufeinander treffen,

³¹⁶ Freud, "Das Unheimliche" [1919], *a.a.O.*, S. 231. Kritik an Jentsch auf S. 230 und S. 242.

³¹⁷ Ders., ebd., S. 235f.

³¹⁸ Ebd. Freud bezieht sich auf Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1877.

³¹⁹ E.T.A. Hoffmann, ["Der Sandmann", in ders., *Nachstücke*, Dresden und Leipzig 1817], *Der Sandmann*, Stuttgart 2003. Freud bezeichnet E.T.A. als "unerreichte[n] Meister des Unheimlichen in der Dichtung" – und bezieht sich dabei auch auf dessen Roman "Die Elixiere des Teufels". Vgl. Freud, "Das Unheimliche", S. 246.

³²⁰ Freud, ebd., S. 238.

³²¹ Freuds Zusammenfassung von "Der Sandmann" findet sich auf S. 238-242. Die Interpretation schließt sich an.

³²² Die Genre-Bezeichnung "Phantastik" ist bekanntlich auf einen Übersetzungsfehler zurückzuführen, da bei E.T.A. Hoffman eben von "Phantasiestücken" die Rede war, diese im Französischen jedoch nicht als "contes de la phantasie", sondern als "contes phantastiques" übertragen wurden, was wiederum ins Deutsche rückübertragen wurde.

bzw. sich Systemsprünge ereignen³²³, die mit der Wiederkehr von Verdrängtem (d.h. unbewusst Entfremdetem, aber eigentlich Altvertrautem), sowie der Imagination von Ähnlichkeitsbezügen zwischen Realem und Irrealem bzw. Belebtem und Unbelebtem zusammenhängen. Auch geht es in der phantastischen Literatur um Momente der Spaltung und Spiegelung, wobei sich eines ihrer Leitmotive, wie Freud in seinem literaturkritischen Text weiter darlegt, im Doppelgänger findet. Psychoanalytisch gesehen repräsentiert dieser das Andere und dient wiederum der unbewussten Verteidigung des Ich, das gegen die narzisstische Kränkung der eigenen Sterblichkeit vorgehen muss.³²⁴ Umso mehr scheinen sich (ebenso narzisstische) Vervielfältigungsstrategien des Ich anzubieten, um angstmachenden und vernichtenden Konstellationen entgegenzutreten. Verdopplungsmechanismen und Alteritätsfigurationen erwecken das Ich im Aufblitzen einer Gefahr zu neuem Leben – und der Doppelgänger firmiert hier allein schon in seiner semantischen Bildhaftigkeit als möglicher Garant eines Überlebens. Wenn die Multiplizierung des Ichs im Laufe der Kindheit abgelegt und in die Konstruktion des Über-Ich eingeht und damit psychotische Tendenzen oder Ich-Störungen integriert werden³²⁵, findet sich im Mythologem des Doppelgängers ein Dispositiv zu deren fiktionalisierender Reaktualisierung. Im phantastischen Text kann sich das Ich angesichts einer Gefahr aufspalten, gerade auch vor dem Hintergrund, dass es bei Freud ebenso heißt, der Doppelgänger sei letztlich ein "Vorbote des Todes".³²⁶

Julia Kristeva versteht den Doppelgänger als Projektionsmodus oder gar als Resultat einer Abjektion. Das heißt, dass vom Ich Abgespaltenes in ihm mündet.³²⁷ Doch schlägt die Autorin vor, nicht diese Mechanismen als unheimlich anzusehen, sondern davon auszugehen, dass Momente von Andersheit die Konstitution des Subjekts wie selbstverständlich prägen. Versteht

³²³ Vorweggenommen sei hier, dass der Begriff des Realitätssystems dreißig Jahre nach den Überlegungen Todorovs von Uwe Durst in die Phantastik-Forschung eingebracht wurde. Der Terminus bezeichnet die Eigengesetzlichkeit der literarischen Realität und splittet diese auf in 1. Ein realistisches Realitätssystem, das den Anschein einer Identität mit der außerliterarischen Wirklichkeit weckt und somit eine immanente Wunderbarkeit bedeutet, die konform geht mit konventionellen Ordnungen, darunter auch denen der Verheimlichung; 2. Ein wunderbares Realitätssystem, das explizit wunderbare Erscheinungen auftreten lässt (Hellscherei, Magie, Vampirismus, etc.) und sich entweder intratextuell oder intertextuell darlegt. Im zweiten Fall kommt es zu realitätssystemischen Differenzen zwischen dem wunderbaren Text und solchen realistischer Machart. Das Phantastische entsteht in einem Raum zwischen diesen beiden Systemen, um sie dann als "Nichtsystem" zu negieren. Der Begriff des Systemsprungs (auch: Systemwechsel) steht für die Mobilität eines Textes zwischen Realitätssystemen. Dursts Theorie bietet hier ein Modell für die Eindordnung von Texten nach dem Grad ihrer "System-Sprunghaftigkeit" an. Ein weiterer Begriff findet sich in der "Sequentiellen Lücke". Sie beschreibt das Fehlen von Elementen, die eine Handlungslinie erst nachvollziehbar macht. Diese elliptischen Verfahrensweisen kommen auch im Comic vor, wo zwischen Panel und Panel ein "gap" Informationen schluckt, die dann imaginiert werden müssen. Sequentielle Lücken gehören grundsätzlich zur Narrativik, werden in der Phantastik jedoch besonders ausgebaut, so dass es schließlich weniger ihr Inventar (z.B. der Wiedergänger), als das unzuverlässige Erzählen selbst ist, das sie ästhetisch beunruhigend werden lässt. Vgl. Uwe Durst, *Theorie der phantastischen Literatur*, Berlin [2001], erweitert durch den Begriff der "Sequentiellen Lücke": Berlin 2007.

³²⁴ Vgl. hier Freud-Schüler Otto Rank, *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, Leipzig, Wien, Zürich 1925.

³²⁵ In Kapitel 5 wird in diesem Sinne noch das Phänomen der Depersonalisation bzw. Derealisation besprochen, das bei Verschiebungen oder Störungen der Eigenwahrnehmung bzw. der Wahrnehmung der Umwelt auftreten kann.

³²⁶ Freud, "Das Unheimliche", a.a.O., S. 247.

³²⁷ Vgl. Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris 1985. Ebenso weiterhin Freud, "Das Unheimliche", S. 248.

man das Subjekt als an und für sich dezentriert, erscheint vielmehr die Unterdrückung von Spaltungstendenzen unheimlich, so Kristeva. Demnach ließe sich auch die Figuration des *desaparecido* zu Zeiten der argentinischen Diktatur als abjekt begreifen, weil sie das (ideologisch oder sozial) Andere absplattet und diese Absplattung auch noch verunheimlicht.

Der Doppelgänger entstammt zwar der literarischen Tradition. In dieser Untersuchung wird er jedoch zuvörderst als eine Konstruktion verstanden, die in ideologischen Diskursen zu politischen und sozialen Verdrängungs- und Exklusionsmechanismen auftaucht, um deren eigentliche Implikationen zugunsten mythologischer Spektakularisierung und Spekulation zu verdrängen. Wie im Folgenden dargelegt wird, entsteht in Argentinien noch zu Diktaturzeiten und neben den wieder auftauchenden, lebendigen *ex-detenidos desaparecidos* und den in Massengräbern endenden, angeschwemmten "aparecidos" eine Variation des *desaparecido*, in der sich die Verdrängung von "ehemals Heimischem"³²⁸, d.h. von einstmals integrierten, dann aber zu "inneren Feinden" deklarierten Bürger/innen, auf besonders gravierende Weise manifestiert.

2.2.4 Ver/Bannung: Der Zombie in den Aussagen Adolfo Scilingos

Der Zombie bezeichnet einen zum Leben erweckten Toten bzw. einen Untoten. Ferner ist er mit Seelen- bzw. Willenlosigkeit oder kritiklosem Gehorsam oder gar "Kadavergehorsam" assoziiert.³²⁹ In erster Linie aber verkörpert er das Mythologem der Wiederkehr bzw. Wiederauferstehung von Toten bzw. die Phantasie, Wiedergänger könnten in das Reich der Lebenden eingreifen. Die Vorstellung von Wiedergängerei ist seit unterschiedlichen frühgeschichtlichen Narrativen und Kulturtechniken belegt, wie etwa die Praxis der Totenwache zeigt. Diese geschieht zwar – sofern die medizinischen Feststellungsmöglichkeiten nicht gegeben sind – auch zu dem Zweck der Kontrolle, ob jemand wirklich tot sei, ist aber desgleichen eine Antwort auf die Vorstellung, Tote könnten sich wieder erheben (bzw. wiederkehren). Freud betont seinerzeit, der Tod verlange dringend wissenschaftliche Antworten. Auch weil er vom Ich

³²⁸ Freud, ebd., S. 259.

³²⁹ "Zombie" ist abgeleitet aus dem zentralafrikanischen Kimbundu *nzùmbe* und bedeutet "Totengeist". Der Begriff "Kadavergehorsam" geht auf die *Constitutiones* des Ignacio de Loyola zurück (auf Lateinisch publiziert 1558), in denen uneingeschränkter Gehorsam gegenüber Vorgesetzten mit der Willenlosigkeit eines leblosen Körpers verglichen wurde. Dieser Vergleich wiederum geht auf die Bildtradition Franz von Assisis zurück, in der unterwürfige, demütige Todesblässe nicht einmal mehr durch purpurne Gewänder wettgemacht werden kann. Auch wird bei Loyola der in der mittelalterlichen Monastik gängige Begriff des *corpus mortuum* als *cuero muerto* hispanisiert. Erst später wird ihm der *cadaver* an die Seite gestellt, der (neben *corpus exanime*), einen toten, doch gleicherweise leblos wirkenden Körper (oder Gegenstand) bezeichnen konnte. In den Zeiten von Reformation-Gegenreformation und im Zuge des antiklerikalen, aufklärerischen Freiheitsbegriffs wurde der jesuitische Gehorsamsbegriff kritischer Deutung unterzogen und karikiert. Das deutsche Kompositum "Kadavergehorsam" kam erst nach der französischen Entsprechung (*obéissance de cadavre*) im Zuge des 1872 erfolgten Verbots des Ordens auf und wurde in andere europäische Sprachen übertragen, wo es u.a. zur Beschreibung preußischen Gehorsams benutzt wurde. In der Philosophie gilt der Zombie als hypothetisches Wesen, das kein phänomenales Bewusstsein hat, sich aber wie ein Mensch verhält. Der sogenannte "p-zombie" ist eine anti-materialistische Konstruktion des Bewusstseinsphilosophen David Chalmers.

nur schwer akzeptiert werden könne, rankten sich allzu magische Vorstellungen um ihn. Der Psychoanalytiker stellt unter anderem fest: "Im allerhöchsten Grade unheimlich erscheint vielen Menschen, was mit dem Tod, mit Leichen und mit der Wiederkehr der Toten, mit Geistern und Gespenstern, zusammenhängt".³³⁰ Die "Uranst" vor dem Tod mache empfänglich für unseriöse, animistische "Belehrungen", die darüber Auskunft geben wollten, "wie man sich mit den Seelen der Verstorbenen in Verbindung setzen" und wie Vorkehrungen dagegen zu treffen seien, dass diese Lebende mit sich nähmen.³³¹ Solche "Einstellung zum Tode" hat für Freud mit Verdrängung und damit verbundenen Vorstellungen vom Unheimlichen zu tun.

Von Zombies spricht Freud nicht, da die Bezeichnung erst im Zuge der US-amerikanischen Besetzung Haitis (1915-1934) ab Ende der dreißiger Jahre in westliche Kulturkreise Einzug hält, zuvörderst in die der USA.³³² Mit den fünfziger Jahren erlebt der Begriff eine boomartige Ausbreitung in Kino- und Comicproduktionen, ab den 1960er Jahren wird er vom Voodoo-Paradigma abgekoppelt. Damit vollzieht sich seine regelrechte Einbürgerung – eine Entwicklung, zu der maßgeblich *Independent*-Filmemacher George A. Romero beiträgt, als er 1968 seinen Klassiker *Night of the Living Dead* dreht.³³³ Über drei Dekaden später, im Jahr 2001, lässt Romero in seinem Drehbuch zu *Land of the Dead* Zombies eine Stadt belagern und zitiert dabei unter anderem Slogans aus der Terrorismusdebatte, obgleich der Film vor *Nine Eleven* fertig gestellt und die Debatte noch nicht in der Weise hochgepeitscht ist, wie es späterhin der Fall sein sollte.³³⁴ Nach dem 11. September wiederum ist in den USA das Bedürfnis nach Familienfilmen sehr hoch, so dass Romero die Produktion erst einmal auf *stand by* hält. Doch der Irakkrieg führt dazu, dass Belagerungsnarrative wieder an Aktualität gewinnen. Dazu gehören, obgleich es Romero selbst eher darum geht, auf Ausschlussmechanismen in den USA aufmerksam zu machen, auch die Zombie-Erzählungen. *Land of the Dead* rollt an und zeigt, wie sich eine Elite von Überlebenden gegen *Outcasts* abschottet, unter denen die Zombies die unterste Stufe einnehmen. In späteren Filmen von Romero gerieren sich Zombies zunehmend menschlich und werden als vollwertige Charaktere ausgebaut.³³⁵

Die von Romero angesprochenen Zombie-Aspekte lassen sich in Verbindung mit den bereits genannten Zügen des Agambenschen Wolfsmenschen, mit dem Konzept des Unheimlichem

³³⁰ Freud, "Das Unheimliche", *a.a.O.*, S. 254.

³³¹ Ders., *ebd.*, S. 255f.

³³² Während des UNO-Mandats auf Haiti (1995-97) wird diese Verbindung wieder aktualisiert. Siehe außerdem die Liste von Zombiefilmen auf Wikipedia: http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Zombiefilme. (10. 2. 2010).

³³³ George A. Romero, *Night of the Living Dead*, USA 1968, 96 Minuten.

³³⁴ Ders., *Land of the Dead*, USA 2005, 93 Minuten.

³³⁵ Der Regisseur unterstreicht, dass "der schlimmste Horror" sich immer "direkt nebenan" zutrage und Menschen oft ein zombisches Verhalten an den Tag legten. Georg A. Romero in einem Interview mit Philip Kohlhöfer, "Zombies sind wie wir", in *Der Spiegel*, 5. August 2005: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,368223,00.html>. (10. 2. 2010).

nach Freud und wiederum mit den mythologischen Konstruktionen der zwangsweise Verschwundenen bringen. Um diese Zusammenführungen zu legitimieren, sei ein weiterer Schritt in der Filmgeschichte zurückgegangen. Der deutsche Stummfilm *Das Cabinet des Dr. Caligari* aus dem Jahr 1920 gilt, auch wenn der Begriff zu der Zeit genauso wenig belegt ist, als erster Zombie-Film.³³⁶ Das Werk von Robert Wiene erzählt die Geschichte des Dr. Caligari. Dieser hat ein somnambules, hellsichtiges Medium namens Cesare unter Vertrag hat und lässt für sich morden. Die Story entpuppt sich als Projektion eines irren Patienten und Caligari als Direktor der psychiatrischen Anstalt, in der dieser interniert ist. Das äußerst unvermutete Ende ist Resultat der Zensur, die eingriff, weil Wiene offen Kritik an der autoritären Struktur des deutschen Kaiserreiches übte. Im Jahr 1933 wird der Film in Deutschland verboten, vier Jahre darauf als "entartet" gelistet. Späterhin nimmt Siegfried Kracauer ihn zum Anlass, über Fehlwahrnehmungen und Wahnvorstellungen sowie darüber nachzudenken, wie sich diese sozialpsychologisch, insbesondere in Form des wahnhaften Nationalsozialismus, manifestieren und wie sie Niederschlag in der Filmkultur finden.³³⁷ Wienes Film ist also politische Werkgeschichte eingeschrieben. Gleichzeitig ist das Kabinettstück eine Variation über Simulation und psychogene Medialität, über Lenkung und Lenkbarkeit. Ebenso Romeros Horror-Meilenstein *Night of the Living Dead* aus dem Jahre 1968 verhält sich zu diesen Themen. Einerseits entlässt das Werk die modernisierten Untoten aus dem (Voodoo-)Zauberbann und macht sie zu echten Akteuren, andererseits werden Wahrnehmungs- und Kommunikationsdispositive in Augenschein genommen.



Abbildung 21: Filmstill aus *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968)

Abbildung 22: Filmstill aus *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920)

Fünfundzwanzig Jahre nach Romeros Kultfilm erklärt der ehemalige argentinische Marinesoffizier Scilingo, bei den Opfern der "Todesflüge", die während der Diktatur stattfanden, habe es sich um Zombies oder zombieartige Gestalten gehandelt. Scilingo wird sich kaum mit der Kulturgeschichte des Zombies auseinandergesetzt haben. Dennoch sei hier ein Auszug aus dem

³³⁶ Siehe hier erneut *Wikipedia*, http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Zombiefilme. (10. 2. 2010). Robert Wiene, *Das Cabinet des Dr. Caligari*, Deutschland 1920, 71 Minuten.

³³⁷ Vgl. Siegfried Kracauer, *Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films*, Hamburg 1958, später publiziert als *Von Caligari bis Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main 1976.

Interview zitiert, das Horacio Verbitsky mit dem 2005 in Madrid zu 640 Jahren Haft Verurteilten geführt hat³³⁸:

[Scilingo:] A partir de ahí se cargaron como zombies a los subversivos y se embarcaron en el avión.

[Verbitsky:] ¿ Usted sigue pensando en ellos con esa palabra o la usa ahora porque estamos grabando?³³⁹

Scilingos Formulierung ist eine umgangssprachliche. Im argentinischen Spanisch bezeichnet man als "zombie" in erster Linie jemanden, der unausgeschlafen ist. Der ehemalige Marineoffizier erinnert sich daran, dass die Opfer der "vuelos de la muerte" betäubt gewesen sind, bevor sie ins Meer geworfen wurden, so dass sich seine Begriffsverwendung in diesem Sinne verstehen lässt. In dem von Verbitsky aufgenommenen Aussagetext fällt der Begriff dreimal (darunter "Iban tipo zombie"³⁴⁰) und, wie zitiert, zusammen mit der Vokabel "subversivo". Bei der Nachfrage Verbitskys, ob Scilingo die Opfer der Diktatur immer noch mit "diesem Wort" bezeichne, ist im ersten Augenblick nicht ganz klar, ob es um den Begriff "Zombies" oder den der "Subversiven" geht. Der Täter und der Journalist debattieren schließlich über die zuletzt genannte Bezeichnung – ähnliches aber ließe sich hinsichtlich der Vokabel "zombie" vornehmen, wobei Verbitskys Frage, ob Scilingo "das Wort" fallen ließe, weil er interviewt werde, auf den Spektakel-Wert desselben abzielen könnte.³⁴¹ Zu den Konnotationen beider und in einem Atemzug genannten Begriffe lässt sich sagen, dass "subversivo" einen protagonischen Anklang besitzt, in dem ganz wesentlich Vorstellungen von Täterschaft und Schuld mitschwingen (wie Verbitsky in seinen weiteren Fragen an Scilingo verifiziert). Der Zombie wiederum ruft Vorstellungen wach über magische, teilweise sklavische Verbannung/Bannung und einem *agens*, also einer widerständigen oder aufständigen Haltung (gegen die zuerst genannten Zustände). Auch in diesem Sinn ist das Verlassen von Gräbern und sind die Zombie-Attacken auf Lebende zu verstehen, wie sie in Horrorfilmen vorkommen. Der Zombie verortet sich somit zwischen Passivität und Aktivität

³³⁸ Im Jahr 1995 beschließt Scilingo, den unter Verantwortlichen der argentinischen Diktatur geschlossenen Schweigepakt ("pacto del silencio") zu brechen und "auszupacken", um sich an seinen Vorgesetzten zu rächen. Verbitskys Publikation ist ausschlaggebend gewesen, als es darum ging, die Prozesse gegen die Juntas wieder aufzurollen und die Amnestiegesetzte zu relativieren. Scilingo stellt sich dem spanischen Richter Baltasar Garzón im Jahr 1997. Der Prozess dauert acht Jahre und Scilingo deklariert, er werde die "phantastischste Geschichte der Welt" erzählen, um Garzón in seinem Anliegen, die Täter der argentinischen Diktatur zu fassen, beizuspringen. Scilingo hat Ohnmachstanfälle u.ä. vorgetäuscht, seine von Verbitsky aufgezeichneten Aussagen gelten jedoch als authentisch. Neben Verbitskys Publikation siehe auch noch Scilingo auf *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=gKaqqcOh01E&feature=related>. (10. 2. 2010). Das Video ist Teil des TV-Dokumentarfilms von Vicente Romero, *El alma de los verdugos*, Spanien 2007, 90 Minuten.

³³⁹ Verbitsky, *El vuelo*, S. 15.

³⁴⁰ Scilingo zitiert nach Verbitsky, ebd., S. 16.

³⁴¹ Verbitsky will von Scilingo schließlich wissen, was dieser unter der Vokabel "desaparecer" versteht: "[Verbitsky]: ¿'Había desaparecido' qué quiere decir? / [Scilingo]: Y, que había desaparecido. Entonces.../[Verbitsky]: Que la habían hecho desaparecer." Siehe Verbitsky, ebd., S. 36

und ist – jedenfalls den teilweise widersprüchlichen, da schuldbewussten und doch weiterhin von ideologischer Terminologie imprägnierten Aussagen Scilingos zufolge – den Verschwundenen nahe. Um in diesem Sinne zu präzisieren: Die Zurichtung, die die *desaparecidos* vor den "Todesflügen" in der Verbannung der Lager erlitten haben, hat sie dehumanisiert. Darauf folgte die Bannung durch Narkotisierung, dann ihre Entfernung durch Abwurf ins Meer. Schon in dem Moment, in dem die Opfer der argentinischen Diktatur noch ein Teil der Gesellschaft, jedoch als "subversivos" bezeichnet waren, erfuhren sie, so ließe sich formulieren, eine subtile, ideologische Verbannung. Ihre Stigmatisierung und deren mediale Vermittlung setzten ihrerseits Bannungsmomente in Gang. Wie auch die anthropologisch arbeitenden Psychiater Chavannes Douyon und Roland Littlewood bemerken, ist das Phänomen der *Zombification* nur innerhalb einer Analyse des politischen Kontextes zu verstehen, in der es entsteht.³⁴² Diese Aussage wird zwar 1997 im Zusammenhang psychiatrischer Studien auf Haiti gemacht. Dennoch liefert die interdisziplinäre Zombie-Forschung Erkenntnisse, die auch in der argentinischen Verwendung des Wortes "zombie" anklingen. Douyon und Littlewood beziehen sich auf die in Haiti erlebte Geschichte der Sklaverei und den langen Kampf um politische Selbstbestimmung, verknüpfen ihre Reflexionen indes mit Anmerkungen über die juristische Sachlage der *Zombification* und den nach westlichen Standards ausgeführten psychiatrischen Diagnosen von real existierenden Zombies.³⁴³ Ohne hier genauer auf die in Haiti praktizierten schwarzen Magien eingehen zu wollen, sei darauf hingewiesen, dass Zombies im Voodoo wie folgt verstanden werden: Schwerkranke oder plötzlich Erkrankte werden für tot gehalten und in Grabstätten bestattet, die in Haiti in der Regel oberirdisch angelegt und wenig einbruchssicher sind. Ein Magier (*boko*) kann deswegen ohne große Schwierigkeiten einen Körper entführen und in die Welt der Lebenden zurückbringen. Der entführte (Zombie-)Körper ist jedoch lethargisch und hoch beeinflussbar: Die im Zusammenhang der Aussage Scilingos genannte semantische Belegung des Begriffs ist also auch im haitianischen Volksmund gegeben.

Im Voodoo wird unterschieden zwischen einer vegetativen, materiellen, dem *corps cadavre* immanenten Lebensenergie und dem *agens* oder Tätigkeitsprinzip, das dem Menschen Bewusstsein und Gedächtnis gibt. Bei der *Zombification* eines verhexten oder auch tatsächlich toten Körpers wird das Tätigkeitsprinzip gebannt und zum *zombie astrale*. Der zurückbleibende, willenlose Körper unterdessen wandelt sich zum *zombie cadavre* und steht von nun an dem *boko*

³⁴² Vgl. Chavannes Douyon und Roland Littlewood, "Clinical findings in three cases of zombification", in *Mindfull* Nr. 350, 11. Oktober 1997, S. 1094ff:

http://mindfull.spc.org/vaughan/talks/ns_assignment/Zombification.pdfhttp://mindfull.spc.org/vaughan/talks/ns_assignment/Zombification.pdf (10. 2. 2010).

³⁴³ Littlewood und Douyon, "Clinical findings in three cases of zombification", *a.a.O.*, S. 1096.

zur freien Verfügung. Das heißt auch, dass er versklavt oder weiterverkauft werden kann.³⁴⁴ Zwar wird Zombietum psychiatrisch oftmals als katatonische Schizophrenie oder Epilepsie eingestuft³⁴⁵, d. h., dass Zombies nach westlicher Auffassung als psychisch oder hirnhysiologisch erkrankte Menschen deklariert werden und höchstens mit Verwunderung angemerkt wird, dass sie eine besondere soziale Behandlung erfahren.³⁴⁶ An dieser Stelle aber treffen psychologische wie magische und politische oder zumindest soziale Aspekte aufeinander. Erinnert sei an das von Jorge Videla apostrophierte "tratamiento", das den Verschwundenen verweigert wurde. Selbstredend sind die zwangsweise Verschwundenen spezifische politische Opfer und die politischen Gewalterfahrungen in der Karibik sowie die daraus hervorgegangenen mythologischen Konstruktionen und magischen Praktiken sind nicht mit Erfahrungen und Diskursen im *Cono Sur* zu vergleichen. Dennoch sei vor dem Hintergrund der transkulturellen Migration des "Zombie" darauf hingewiesen, dass sich der Begriff im argentinischen Kontext – und insbesondere aus dem Munde eines Regimeteilhabers, der für mindestens dreißig gewaltsam Verschwundene verantwortlich ist – an der Schnittstelle von Mythologie, Politik und einem Diskurs über den mentalen oder psychischen Zustand politischer Opfer verortet. So legt Scilingo auch noch dar, die Katholische Kirche Argentiniens habe die Vernichtung politisch Verfolgter als "christlichen Tod" gutgeheißen. Darüber hinaus sei es in der ehemaligen ESMA zu makabren *Séances* gekommen, in der die "picana eléctrica" zur "Zauberwaffe" erhoben wurde und die Gefolterten auf perfide Weise getröstet wurden. Schließlich galt noch die Todesart, die die "vuelos de la muerte" bedeuteten, im Vergleich zum Tod durch Erschießung als human³⁴⁷: Ärzte setzten psychotrope Substanzen ein, die die Sinne derer, die den Wassertod erleiden sollten und von den Flugzeugen abgeworfen wurden, schwinden ließen und sie wehr- und willenlos machten: so wurden sie, Scilingo zufolge, zu Zombies.³⁴⁸ Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass in vielen ästhetischen Medialisierungen des erzwungenen Verschwindens aus der Zeit der Diktatur und der frühen und späteren postdiktatorischen Zeit Ausgestaltungen von

³⁴⁴ Vgl. Littlewood und Douyon, "Clinical findings in three cases of zombification", S. 1094. Dass Zombies heute noch als Sklaven gehalten werden, schließen die Autoren aus – zumal der Begriff letztlich nur dann eindeutig verwendet wird, wenn es um die Bezeichnung von aus dem Tod Zurückgekehrten geht (die nicht arbeitsfähig sind).

³⁴⁵ Vgl. dies., ebd., S. 1095.

³⁴⁶ Littlewood und Douyon sprechen von eintausend Fällen jährlich, bei denen Personen von ihrem sozialen Umfeld oder ihrer Familie als zurückgekehrte Zombies anerkannt und aufgenommen werden. Die Autoren untersuchen anhand dreier Fallstudien, ob Zombies also ein bestimmtes klinisches Krankheitsbild ausbilden oder tatsächlich Scheintote sind, die wiedererkannt werden müssen. Erwähnt sei hier noch, dass der Begriff des Zombies auch in Beschreibungen von Zuständen fällt, die durch psychotische Schübe verursacht werden. Zudem wird er von Betroffenen benutzt, wenn diese beschreiben, wie sich die Nebenwirkungen von Neuroleptika auf ihre Körperhaltung und ihr Körpergefühl auswirken. Siehe z. B.: http://www.ciao.de/Schizophrenie__797488. (10. 2. 2010).

³⁴⁷ Vgl. Verbitsky, *El vuelo*, S. 105.

³⁴⁸ Vgl. ders., ebd., z.B. S. 30f. Im Voodoo versetzt der *boko* Menschen mithilfe psychotroper Pflanzen, etwa Stechapfel, in narkotische Zustände.

"Vulnerabilität"³⁴⁹, insbesondere Sinnestäuschungen oder Wahrnehmungsverschiebungen, sowie Figurationen des Unheimlichen eine wichtige Rolle spielen. Es scheint nicht von ungefähr zu kommen, dass hier Dispositive der Simulation und Dissimulation gewählt, Text- und Bildstörungen geschaffen und sogar psychiatrische Kategorien aufgegriffen werden. Aus diesem Grund und auch angesichts der Praxis und der ideologischen Hintergrundmetaphorik des Verschwindens, die – wie selbst Scilingo zugibt – verdeckenden Charakter hatte³⁵⁰ – sind die zivilgesellschaftlichen Kontrainformationen und Kontra(re)präsentationen, um die es im Folgenden geht, in ihrer pragmatischen Funktion besonders wichtig.

2.3 Zivilgesellschaftliche Kontrainformationen und Kontra-(re)präsentationen gegen die *desaparición forzada*

Bereits unter der argentinischen Diktatur nutzen zivilgesellschaftliche Bewegungen mediale und körperliche Versichtbarungsstrategien, um auf die Praxis des erzwungenen Verschwindens hinzuweisen, sowie eine Bestrafung der Verantwortlichen und Auskunft über den Verbleib der Vermissten zu fordern. Da aber sogar Beteiligte wie Scilingo oftmals über den Verbleib der vom Regime geführten Listen, auf denen die Opfer aufgeführt waren, im Unklaren gehalten wurden³⁵¹, verlangte es nach einer regelrechten "Archäologie der Abwesenheit".³⁵² Den ersten 'Spatenstich' unternahmen hier die *Madres de Plaza de Mayo*. Auch ihre Forderung nach "aparición con vida" ist in diesem Zusammenhang eine gesellschaftlich notwendige Wunschäußerung.³⁵³ Was sie genau bedeutet und zu welchen Formen der Kontrainformation und Kontra(re)präsentation sie führt, wird in den nächsten Unterkapiteln erläutert.

³⁴⁹ Vulnerabilität bezeichnet in der Psychiatrie vor allem die Anfälligkeit, an Schizophrenie oder einer anderen Psychose zu erkranken. Grundsätzlich steht der Begriff für Verwundbarkeit. Erinnert sei hier an die Kategorie von Verletzlichkeit, der Judith Butler in ihren Untersuchungen zur Verunsichtbarung der Kriegsoffer nach *Nine Eleven* auf den Grund geht.

³⁵⁰ Scilingo formuliert, er wolle kein "encubridor" sein. Und doch verwendet er selbst Begriffe des Unheimlichen wie "tenebroso". Siehe Scilingo in Verbitsky, *El vuelo*, S. 33 und S. 18.

³⁵¹ Zur Existenz und zum Verbleib der Listen siehe Scilingo in Verbitsky, ebd.

³⁵² Diese Bezeichnung ist eine Übersetzung des Werks von Lucila Quieto, das in Kapitel 5 analysiert wird.

³⁵³ Nora Cortinas, einer der Gründerinnen von *Madres de Plaza de Mayo*, formuliert: "La consigna 'Aparición con vida' no es sólo una consigna, sino un deseo y al mismo tiempo una acusación. No es una locura. Las madres sabemos perfectamente, aunque sea doloroso decirlo, que la mayoría de los desaparecidos fueron asesinados. Pero creemos que para todo el pueblo argentino pedir 'Aparición con vida' es lo más justo que podemos hacer todos, porque si no están con vida hay muchos responsables, y entonces ahí es donde la justicia tiene que actuar". Cortinas zitiert nach Elizabeth Jelin und Adam Przeworski (Hg.), *Juicio, castigos y memorias: derechos humanos y justicia en la política argentina*, Buenos Aires, 1995, S. 116.

2.3.1 Ein Lob auf den mütterlichen Wahnsinn: Die *Madres de Plaza de Mayo*

Die *Madres de Plaza de Mayo* gründen sich 1977, um öffentlich auf das gewaltsame Verschwinden ihrer Kinder aufmerksam zu machen. Obgleich sie sich in den 1980er Jahren in eine gemäßigte und eine radikalere Gruppierung aufspalten und dies nicht ohne Folgen bleibt³⁵⁴, sind sie bis dato als weltweit sichtbare Menschenrechtsaktivistinnen aktiv. Die *Madres de Plaza de Mayo* machen sich explizit als Mütter darum verdient, dem politisch verursachten Verschwinden eine ritualisierte verbale und bildliche als auch eigene körperliche Präsenz entgegenzustellen.³⁵⁵ Wie Eduardo Longoni fotografisch festgehalten hat³⁵⁶, vergegenwärtigten die Mütter die Abwesenheit ihrer vermissten Töchter und Söhne, indem sie deren Konterfeie in der Öffentlichkeit zeigten. Bereits in den ersten Jahren der Diktatur zeichnete sich ihre Arbeitsweise ab: die Tatsache, dass sie sich als Mütter zeigten, sollte die verunsichtbarte Existenz ihrer Kinder beweisen. Jeden Donnerstagnachmittag trafen sich die Frauen auf der *Plaza de Mayo* und begannen dort trotz polizeilicher Zurechtweisungen um die Pyramide am Platz zu laufen. Zur Wiedererkennung setzten sie ein weißes Kopftuch auf, das schnell zum Symbol der auf 400 Mütter anwachsenden Widerstandgruppe wurde. Niederlassungen außerhalb von Buenos Aires und Argentinien entstanden und insbesondere in den Jahren 1978 und 1979 berichteten die *Madres* in Europa und den U.S.A. über das erzwungene Verschwinden, das in vielen Teilen Lateinamerikas stattfand.³⁵⁷

³⁵⁴ 1986 kommt es zu einer Aufspaltung in *Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora* und *Asociación Madres de Plaza de Mayo*, der Hebe de Bonafini vorsteht. Bonafini bezichtigt die *Línea Fundadora*, den ehemaligen Präsidenten Alfonsín durch Annahme von Reparationszahlungen unterstützt zu haben, obgleich dessen Regierung Amnestiegesetze zu verantworten habe. Hierzu ein Interview mit de Bonafini aus dem Jahr 2002: <http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2002rest/2002seg/entrevistas/hebe26-2.html>. (7. 2. 2010). In dieser Arbeit wird nur von *Madres de Plaza de Mayo* gesprochen, weil eine differenzierende Betrachtungsweise mehr Platz bräuchte.

³⁵⁵ Aufgrund des speziellen (mütterlichen) Status der *Madres*, der ihnen auf den ersten Blick Immunität zu verleihen schien, wird manchmal vergessen, dass es noch in den Tagen zwischen 1977 und 1978 zum Verschwinden jener Frauen kam, die in Torellos Dokumentarfilm unter anderem als "aparecidas" ("sin vida") eine große Rolle spielen. Ebenso sei angemerkt, dass Hebe de Bonafini und Azucena Villaflor darüber stritten, ob es wichtiger sei, nach den verschwundenen Müttern zu suchen oder ob die Priorität weiter auf die Suche nach den verschwundenen Kindern zu liegen habe. Villaflor wurde schließlich selbst durch ein Einsatzkommando der ESMA verschleppt. Da sie zu den (politisch vorgebildeten) Gründerinnen der Gruppe gehörte, war ihr erzwungenes Verschwinden, wie vom Verschleppungskommando beabsichtigt, ein Schlag für die sich gerade bildende Bewegung der *Madres*. Hierzu, sowie zu vielen anderen Daten und Fakten und vor allem auch zur Veranschaulichung der gegenwärtigen, umfassend politisierten Aktivität der *Asociación de Madres de Plaza de Mayo* vgl. erneut deren Homepage: <http://www.madres.org/index.asp>. Die Seite der *Línea Fundadora*: <http://www.madresfundadoras.org.ar/>. (7. 2. 2010). Zur 'Mütterlichkeit' der Widerstandskämpferinnen siehe neben Diana Taylors Studie noch Marguerite Guzmán Bouvard, *Revolutionizing Motherhood: The Mothers of the Plaza de Mayo*, Wilmington 1994 sowie Sara Eleanor Howe, "The *Madres de la Plaza de Mayo*: asserting motherhood, rejecting feminism?", in *Journal of International Women's Studies*, Band 7, Nr. 3, März 2006, S. 43-50.

³⁵⁶ Siehe die Homepage des Fotografen: <http://www.eduardolongoni.com.ar/sitio/galeria.php?id=8479>. (17. 1. 2011).

³⁵⁷ Die *Madres* werden ab 1978, im Jahr der Fussballweltmeisterschaft in Argentinien, weltweit sichtbar, weil sie die mediale Resonanz des Großereignisses nutzen. 1979 ermöglicht *Amnesty International* eine Reise nach Europa und in die U.S.A.

Noch im Jahr 1980 bestanden die Menschenrechts- und Memoria-Aktivistinnen darauf, ihren Nachforschungen, bei denen sie in Militärbehörden vorstellig wurden, sich bei anderen Menschenrechtsorganisationen kundig machten etc., in einer Weise nachzugehen, als wären ihre Kinder noch lebendig – auch wenn Friedensnobelpreisträger Adolfo Pérez Esquivel formuliert hatte, "es sei nichts mehr zu machen". Bereits im Jahr 1979, nach Besuch der Interamerikanischen Menschenrechtskommission, waren die geheimen Lager einem "blanqueo" unterzogen, d.h. "gesäubert" worden.³⁵⁸ Die *Madres* aber weigerten sich, diese Aussage hinzunehmen. Hier prägten sie ihren Slogan "aparición con vida" und unterstreichen erneut, dass ein Verbrechen solange fortbesteht, wie nicht der Körper des Opfers präsent gemacht wird.

Ferner stehen die *Madres de Plaza de Mayo* wegen ihrer seit 1981 und bis dato abgehaltenen *Marchas de la Resistencia* für eine effektive Bewegtheit³⁵⁹, aus der eine weitere Forderung hervorgeht: "Ni un paso atrás". Ihre Postulate nehmen sie ergo nicht zurück, auch wenn der Menemismus in den 1990er Jahren die unter Alfonsín erfolgten Amnestierungen fortführt. Mit dem Regierungswechsel im Jahr 2003 und der von Néstor Kirchner offiziell angestrebten Memoria-Politik weiten sie, insbesondere unter Hebe de Bonafini, ihre politischen Aktivitäten aus und werden zudem im Kultursektor tätig. Bereits im Jahr 2000 wird die *Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo* ins Leben gerufen. Seit 2005 läuft der Radiosender *La voz de las Madres*, im Jahr 2007 kommt der Kindergarten *El Jardín de los Abrazos* hinzu, 2009 entsteht die Zeitschrift *Sueños compartidos* und löst die in den 1980er Jahren gegründete *Revista Madres de Plaza de Mayo* ab.³⁶⁰ Zwar wird unter Kirchner im Jahr 2006 die Legitimität und der Status der *Madres* erneut kontrovers debattiert. Unumstritten ist jedoch, dass die von den politisierten Müttern angeführten Forderungen bis heute den Diskurs um die politische und rechtliche Einschätzung der *desaparición forzada* prägen und zudem für die Bewusstwerdung eines ebenso sozialen und rechtlichen wie emotionalen Grenzzustandes gesorgt haben, der schon Antigone in den

³⁵⁸ Friedensnobelpreisträger Adolfo Pérez Esquivel hatte einen von der französischen Regierung unterstützten internationalen Aufruf gestartet, die Kommission möge die Fälle "verschwundener Menschen" in Chile prüfen, woraufhin eine Untersuchung gestartet wurde, die die systematisch angewandte Praxis in ihrer hemisphärischen Reichweite bestätigte und sich dann auch den Fall Argentinien vornahm. Die Kommission wurde von der argentinischen Regierung unter Druck gesetzt, daraufhin schritten die Vereinten Nationen ein. Dieser Moment ist ausschlaggebend für alle weiteren Schritte zur juristischen Konfrontation mit dem erzwungenen Verschwinden. Vgl. etwa Eduardo Febbro, "Una iniciativa de Argentina y de Francia con historia accidentada", *Página/12* vom 20. Juni 2006, <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/subnotas/68730-22331-2006-06-20.html>. (7. 2. 2010).

³⁵⁹ Auch um die *Marchas* gab es Streit. Nach der Regierungsübernahme durch Kirchner argumentiert Hebe de Bonafini, es gebe keinen Feind mehr, gegen den anzumarschieren sei. Sie erntet damit Kritik von anderen Menschenrechtsorganisationen. Die donnerstäglichen Mahnposten auf der *Plaza de Mayo* werden schließlich beibehalten.

³⁶⁰ Die *Website* der Universität: <http://www.madres.org/univupmpm/univupmpm.asp>. Die *Website* des Radios: <http://www.madres.org/asociacion/noticia/grilla/madres.htm>. (7. 2. 2010). Das Radio macht im Übrigen auf die Stimme als ein weiteres Memoria-Medium aufmerksam. Auch H.I.J.O.S. betreibt einen Radiosender (*La tribu*).

Wahnsinn trieb.³⁶¹ Deswegen lobt Julio Cortázar 1982 in *Nuevo Elogio a la Locura* den Mut der *Madres*, bezeichnet sie als zentrale Kulturakteurinnen sowie als Repräsentantinnen einer "wahren Nation" ("palomas de la verdadera patria") und erteilt diesen Frauen, die im Kampf um das Wiedererscheinen ihrer Kinder sichtbar geworden sind, seine ganze Anerkennung.³⁶²



Abbildung 23: Internet-Banner der *Asociación de Madres de Plaza de Mayo*

Wie Inés Vázquez in einem Artikel mit dem Titel "Viaje al interior del pañuelo blanco" beschreibt, ist diese Sichtbarkeit der *Madres de Plaza de Mayo* unter anderem auf ein Emblem zurückzuführen – das weiße Kopftuch. Das originale Tuch, das in den Gründungszeiten eine Windel war, macht seine Trägerinnen als Kämpferinnen in einer gemeinsamen Sache und im pragmatischen Sinn erkennbar. Als symbolischer und mnemonischer Träger verweist es auf einen inneren (durch das Verschwinden der Kinder verletzte) und einen äußeren (sichtbaren,

³⁶¹ Vgl. hierzu Judith Butler, *Antigone's Claim. Kindship between Life and Death*, New York 2000 sowie Diana Taylor, *Disappearing Acts*, S. 27. Ebenso Schindel, *Desaparición y Sociedad*, S. 16f. Taylor untersucht argentinische Antigone-Adaptationen, die das Trauma der Diktatur thematisieren (z.B. Griselda Gambaro). Schindel wiederum schreibt: "La tragedia clásica escenifica la máxima transgresión a las leyes divinas en la prohibición de enterrar al hermano de Antígona, pero éste yace muerto a la vista de la ciudad, sin que haya dudas sobre su deceso. La figura del *desaparecido* tal como tuvo lugar en Argentina [...] instala en cambio una zona de indiferenciación entre la vida y la muerte, tanto al interior de los centros clandestinos de detención [...] como hacia el resto de la sociedad. No se trata sólo de la imposibilidad de enterrar el cuerpo, sino que no hay cadáver ni certeza de la muerte."

³⁶² Julio Cortázar, "Nuevo elogio a la locura" [1982], in ders., *Argentina: Años de alambradas culturales*, Buenos Aires 1984, S. 14. Cortázar bezieht sich auf Erasmus von Rotterdams *Moriae encomium* (auch bekannt als *Laus Stulticiae*, geschrieben 1509, erster Druck 1511, deutsche Version: *Lob der Torheit*, 1534). Das Werk stellt eine ironische Lobrede auf die Irrationalität dar. Die fiktive Rednerin Stultitia übt mit ihren satirischen Tiraden Zeitkritik und schützt den Text und den Autor vor der Inquisition, weil sie als Törrin ausgegeben wird. Im Zuge des Konzils von Trient kommt das Buch 1545 auf den Index. Cynthia Schmidt-Cruz hat wiederum Cortázars Lob der Torheit bzw. des Wahnsinns hinsichtlich dessen Anerkennung der gesellschaftlichen bzw. politischen Arbeit der *Madres* untersucht. Sie schreibt: "In 'Nuevo elogio a la locura', the manner Cortázar portrays the so-called madness or irrationality of the *Madres* makes their protest resemble a manifestation of the zona sagrada that clashes with the logic of the generals who become 'los otros' or the 'anti-zona sagrada'. Not unlike the miniature rabbits in 'Carta a una señorita en París' or the Tiger in 'Bestiario' the *Madres* truth is envisioned by Cortázar as a flock of doves that burst forth from a hidden, truer sphere, shattering the false quotidian reality that attempted, unsuccessfully, to conceal or repress them." Schmidt-Cruz formuliert, Cortázar entlarve die Logik der Militärs als naives Resultat eines "falschen Realismus". Der von Noé Jitrik stammende Begriff der "zona sagrada" beschreibe eine "innerste und wahrere" Irrationalität, die sich gegen die "racionalidad de los otros" stelle und die auch im Sinne einer (neo-)phantastischen, poetischen Auffassung von Realität zu verteidigen sei. Cynthia Schmidt-Cruz, *Mothers, Lovers, and Others. The Short Stories of Julio Cortázar*, New York 2004, S. 166f. Cortázar als politisch denkender Literat bezieht sich jedoch auch ganz real auf die Zuschreibung der Militärs, die die *Madres* als "locas" bezeichneten: "[...] los plumíferos y los sicarios de la junta militar argentina echaron a rodar la calificación de 'locas' a las *Madres de Plaza de Mayo* [...]. Estúpidos como corresponde a su fauna y a sus tendencias, no se dieron cuenta de que echaban a volar una inmensa bandada de palomas que habría de cubrir los cielos del mundo con su mensaje de angustiada verdad, con su mensaje que cada día es más escuchado y más comprendido por las mujeres y los hombres libres de todos los pueblos. [...] Lo irracional, lo inesperado, la bandada de palomas, las *Madres de Plaza de Mayo*, irrumpen en cualquier momento para desbaratar y trastocar los cálculos más científicos de nuestras escuelas de guerra y de seguridad nacional. Por eso no tengo miedo de sumarme a los locos [...]." Cortázar ruft in seinem Text alle Argentinier/innen auf, sich den "verrückten Müttern" anzuschließen. Allerdings steht im Jahr 1982, als Cortázar seinen Text in Frankreich publiziert, die argentinische Diktatur bereits kurz vor ihrer Selbstauflösung. Zur Adaptation des erzwungenen Verschwindens in Cortázars Text "Segunda vez" äußert sich noch Kapitel 3. Ebenso beschäftigt dieses Thema das Kapitel 5.

couragierten) Aspekt der Geschichte der *Madres de Plaza de Mayo*.³⁶³ Die Tücher, die die *Madres* zudem mit den *Abuelas de Plaza de Mayo* teilen, sind neben ihrer stofflichen Ausführung mittlerweile in vielfacher Form reproduziert, unter anderem aufgemalt auf dem Boden der *Plaza de Mayo*, wo die *Madres* mobil zu werden begannen, um das Versammlungsverbot zu unterlaufen (sie bewegten sich um die *Pirámide de Mayo* in der Mitte des Platzes). Außerdem findet das Kopftuch Erwähnung in einem Stück von Gotan Project: "Si desapareció/en mi aparecerá/creyeron que murió/pero renacerá/Llovió, paró, llovió/y un chico adivinó/oímos una voz, y desde un tango/rumor de pañuelo blanco/No eran buenas esas épocas/malos eran esos aires/fue hace veinticinco años/y vos existías, sin existir todavía/."³⁶⁴



Abbildungen 24-26: *Madres*-Plakat zum 30. Jahrestag des Diktaturbeginns; Logo des Radiosenders *La voz de la madres*; Emblem der *Madres* auf der *Plaza de Mayo*

Insgesamt sind die *Madres de Plaza de Mayo* viel, und zwar bereits in den späten 1980er Jahren, musikalisch geehrt worden, darunter von U2, Sting und Peter Gabriel.³⁶⁵ Das zitierte Stück

³⁶³ Inés Vázquez, "Viaje al interior del pañuelo blanco", auf *Rebelión. El Reino del Revés*, April 2002, <http://www.rebelion.org/hemeroteca/sociales/vazquez070402.htm>. (7. 2. 2010).

³⁶⁴ Gotan Project, "Epoca", *La Revancha del Tango* (CD), Frankreich 2001, 2. Stück, 4: 29 Min. Siehe auch die Website von Gotan Project: <http://www.alwaysonthetrun.net/gotanproject.htm>. (7. 2. 2010).

³⁶⁵ U2, "Mothers of the Disappeared", *The Joshua Tree* (Doppelalbum), Irland 1987, 6. Track der 2. Seite, 5:14 Min. Unter anderem heißt es darin: "Midnight, our sons and daughters/We're cut down and taken from us. Hear their heartbeat/We hear their heartbeat"; Sting, "They dance alone", *Nothing Like the Sun* (Album), U.S.A. 1987, auch hier die 2. Seite des Albums, 7:16 Min. Stings Song basiert auf der musikalischen Struktur der chilenischen Cueca, die von den ebenso um ihre verschwundenen Angehörigen trauernden "arpilleristas" in Chile getanzt wurde. Der Song wurde live auf einem Mahnkonzert in Santiago de Chile gespielt, an dem unzählige Künstler/innen und Frauen teilnahmen, die Fotografien ihrer verschwundenen Ehemänner und Söhne zeigten. Es liegt eine spanische Version des Songs vor ("Ellas danzan solas"), die auf *Nada como el sol* (EP), U.S.A. 1988 veröffentlicht wurde. Hier wird Sting von Mark Knopfler und Rubén Blades begleitet. Im Jahr 1988 wird der Song bei einem Konzert in Buenos Aires den *Madres de Plaza de Mayo* gewidmet. Mit Peter Gabriel sowie tanzenden *Madres*:

http://www.youtube.com/watch?v=H1jslyzgXOk&feature=Playlist&p=72442BFBDD51B77F&playnext=1&playnext_from=PL&index=3 (8. 2. 2010). Nach 1996 mehren sich die Veranstaltungen und Konzerte zu Ehren der *Madres*. Zum 20. Geburtstag der Organisation erscheint die CD *Ni un paso atrás*, mit Titeln wie "El rito de los corazones sangrando", "Estado resignado", "El fantasma de Canterville", "El chupadero", "The mother of God", usw.: *Asociación Madres de Plaza de Mayo* (Hg.) *Ni un paso atrás*, CD, Argentinien 1998. Auch nach der Jahrtausendwende reißt diese Hommage-Kultur nicht ab: zum 25. und 30. Geburtstag der Organisation erscheinen mehrere Dokumentarfilme, darunter: Emilio Cartoy Diaz, *Madres Coraje. Madres de Plaza de Mayo*, Argentinien 2004. Der Film zeigt das politische Engagement der *Madres de Plaza de Mayo* und die personalisierte Macht Hebe de Bonafinis. Weitere internationale Musikbeiträge zum erzwungenen Verschwinden liefern im Übrigen noch Rubén Blades, "Desapariciones", *Buscando América* (LP), U.S.A. 1984, 3. Track, keine Minutenangabe möglich. Unter anderem heißt es hier: "Anoche escuché/ varias explosiones,/tiros de escopeta y de revólver,/autos acelerados, frenos, gritos,/ecos de botas en la calle,/toques de puerta, quejas por/dioses, platos rotos./Estaban dando la telenovela[...]". Blades bezieht sich auf das Verschwinden in Panama, worauf wiederum Los Fabulosos Cadillacs reagieren mit: "Desapariciones", auf *El León* (CD) Argentinien 1992, 9. Stück, 5:34 min. 1998 macht Manu Chao

"Época" bringt die genealogische Rede über die Identität der Kinder der Verschwundenen auf den Punkt, um die es im großen analytischen Teil dieser Untersuchung unter anderem gehen wird.

2.3.2 ¡Presente! Stellvertretungen des Verschwindens: Der "Siluetazo"

Wenige Monate vor Ende der Diktatur, am 21. September 1983, fanden die *Madres de Plaza de Mayo* einen außerdem ästhetisch-performativen Ausdruck für das erzwungene Verschwinden. An der Seite der Künstler Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores und Guillermo Kexel und einigen verbotenen studentischen Organisationen zogen sie auf die *Plaza de Mayo* und riefen Passant/innen dazu auf, sie mögen auf dem Boden Modell liegen, damit Umrisse, die an die zwangsweise Verschwundenen gemahnen sollten, auf Papier gezeichnet und ausgeschnitten werden könnten. Anschließend wurden die Papier-Silhouetten öffentlich aufgeklebt – ein Novum in der Zeit der Diktatur, waren doch bis dahin Plakate oder ähnliche Protestmedien nur nachts angebracht worden.³⁶⁶ Begleitet wurde die Aktion von den Slogans der *Madres*, darunter dem seit Pablo Nerudas Begräbnis in vielen Ländern Lateinamerikas eingeführten Ruf "¡Presente!". Während des "Siluetazo", der an eine Aktion des polnischen Künstlers Jerzy Skapski erinnert, die dieser den Toten von Auschwitz gewidmet hat³⁶⁷, wurde noch während der Diktatur nicht nur ein hochoffizieller Raum (der Platz vor den Regierungsgebäuden in Buenos Aires) eingenommen, sondern auch ein kontra(re)präsentiver Ausdruck für die Abwesenheit der *desaparecidos* gefunden, und zwar mithilfe von Papier, Schere und der 'Vorlage' von Menschen, die dem Verschwinden nicht zu Opfer gefallen waren. Diese Überlebenden stellten ihren Körper gewissermaßen für die Herstellung eines *Doubles* zur Verfügung, ermöglichten eine illusionäre Sichtbarmachung der Verschwundenen, weil sie mit ihrem "presente"-Status die Absenzen der politischen Opfer in einer performativen Situation überlagerten und damit hervorhoben. In dem Moment, in dem sich die Passant/innen auf das Papier legten, um ihre Umrisse nachzeichnen zu lassen, brachten sie all

Furore mit einer CD, die Ausgrenzung, Migration, Illegalität und Klandestinität zum Thema hat. Das 2. Stück trägt den Titel "Desaparecido" und spricht von einem "Verlorengehen im 20. Jahrhundert", das zudem ausdrücklich Kurs Richtung 21. Jahrhundert nehme: "Me llaman el desaparecido/Cuando llega ya se ha ido/Volando vengo, volando voy/Deprisa desprisa a rumbo perdido/Perdido en el siglo... siglo XX...rumbo al XXI...". Manu Chao, "Desaparecido", auf *Clandestino* (CD), Großbritannien 1998, 2. Track, 3:47 Minuten. Anmerkung: Diese Angaben sind nicht im Quellenverzeichnis aufgenommen.

³⁶⁶ Siehe Ana Longoni und Gustavo Bruzzone (Hg.), *El Siluetazo*, Buenos Aires 2008.

³⁶⁷ Skapski stellte ein Plakat her, auf dem 2.370 Menschengestalten gezeigt wurden – so viele, wie Menschen täglich in Auschwitz ermordet wurden. Das Plakat wurde 1.688 Mal gedruckt, was wiederum mit der Anzahl der Tage übereinstimmte, an denen in Auschwitz gemordet wurde.

ihr Gewicht auf die fragile Folie, die die Verschwundenen insofern darstellten, als es keine ihnen gewidmete offizielle Erinnerungskultur gab.³⁶⁸

Mit Blanchot ließe sich sagen, dass der "Siluetazo" eine Überlagerungskraft besessen hat, in der die Dissimulation zur Erscheinung wurde. Die gewaltsam Depräsentierten wurden durch die Stellvertretung jener, die noch anwesend waren, präsent gemacht – und dies wiederum machte das Paradoxon des Verschwindens nachvollziehbar.³⁶⁹ Darüber hinaus wurden in der öffentlichkeitswirksamen und bis heute viel besprochenen Aktion konkrete, materielle Körper als Medien für eine situative, flüchtige "aparición" eingesetzt, die bewusst machte, dass sich die *Madres de Plaza de Mayo* aus politischen wie juristischen Gründen weigerten, von einer dauerhaften Abwesenheit ihrer verschwundenen Kinder auszugehen. Deswegen wurden die Umrisse auch nicht auf dem Boden aufgetragen, sondern auf Papier. Gleichfalls die Zuhilfenahme der Passant/innen, der "transeúntes", sorgte dafür, dass transitorische und keine verstetigenden Zeichen gesetzt wurden. Im Jahr 2004 wurden indes solide, nämlich Blech-Reproduktionen dieser historischen Silhouetten des "Siluetazo" am Gitterzaun des Geländes der ehemaligen ESMA angebracht. Deren Präsenz bleibt der Stadt Buenos Aires dauerhaft eingeschrieben.³⁷⁰

Allein aus dem Grunde, dass die Originale ganz bewusst nicht dauerhaft sein sollten, wie aus dem Grunde, dass sie nach der Aktion von den Ordnungshütern abgerissen wurden, handelt es sich bei den Blech-Silhouetten um Schablonen. Ebenso die immer wieder geforderte retrospektive Musealisierung des "Siluetazo" wäre der Qualität der damaligen Aktion nicht adäquat.

Für diese Untersuchung aber ist erwähnenswert, dass unter den reproduzierten Silhouetten eine Schwangere zu sehen ist, die plastisch macht, dass in der ehemaligen ESMA Kinder geboren wurden, die sich fünfzehn Jahre nach dem "Siluetazo" gesellschaftlich einzubringen beginnen und teilweise künstlerisch aktiv werden.



Abbildungen 27-29: "Siluetas" an der ehemaligen ESMA, Buenos Aires 2009

³⁶⁸ Gleichzeitig erinnert die Umrisszeichnung an die Markierungen, die die Polizei mit Kreide fertigt, bevor sie eine Leiche entfernt. Siehe auch Sandra Lorenzano, *Escrituras de sobrevivencia*, Buenos Aires 2001, S. 34.

³⁶⁹ Vgl. Blanchot, *L'espace littéraire*, S. 254f.

³⁷⁰ Hierzu auch Estela Schindel, "Siluetas, rostros, escraches: memoria y performance alrededor del movimiento de derechos humanos", in Longoni und Bruzzone, *a.a.O.*, S. 411-425.

2.3.3 Ein Meilenstein: Die juristische Definition des erzwungenen Verschwindens

Nach den Verdiensten der *Madres* und nach der Diktatur entstehen in Argentinien viele weitere Diskurse und Praktiken gegen die Amnestierungen der Täter und für eine Vergegenwärtigung der Opfer des erzwungenen Verschwindens. Zudem werden, weil die nationale Justiz ineffizient ist, Rufe nach einer internationalen Rechtsprechung und der Anerkennung des erzwungenen Verschwindens als Menschenrechtsverletzung laut. Doch braucht solche Übereinkunft eine international geltende, von den Vereinten Nationen konventionalisierte Definition. Diese lautet schließlich: erzwungenes oder zwangsweises Verschwinden bzw. Verschwindenlassen liegt dann vor, wenn es zu Festnahme, Gefangennahme, Verschleppung oder andere Deprivation eines Menschen durch den Staat, durch dessen Vertreter oder durch eine oder mehrere Personen kommt, die im Auftrag, in Unterstützung oder Duldung des Staates agieren. Darauf muss folgen: eine Negierung des Freiheitsentzuges und die Auskunftsverweigerung oder -vereitelung bezüglich des Verbleibs und des juristischen Ergehens der Person. Die Verschleppungen von Kindern gewaltsam Verschwundener führen zur Ausarbeitung eines eigenen Artikels bzw. zu einer Kinderkonvention, in der es um illegale Adoption und Identitätsfälschung geht.

Der Weg bis zu dieser Definition und einer international verbindlichen Rechtslage, die den Umgang mit Fällen des erzwungenen Verschwindens regeln soll, ist lang.³⁷¹ Bis die von der Menschenrechtskommission der Vereinten Nationen kommissarisch ausgearbeitete UNO-Konvention vom neu gegründeten Menschenrechtsrat angenommen und von der UNO verabschiedet und durch 29 Staaten ratifiziert wird, liegt der Beginn der letzten argentinischen Diktatur dreißig Jahre zurück. Die Konvention indes stellt einen Meilenstein dar: sie definiert das erzwungene Verschwinden als ein Verbrechen gegen die Menschlichkeit, das untersucht, verfolgt und bestraft sowie im Vorfeld verhindert werden muss (Artikel 4 bis 7 der Konvention). Das zwingt die am Konventions-Vertrag beteiligten Staaten, ihre Strafrechte anzupassen. Im Februar 2007 wird die Unterzeichnung des Vertrages in Paris feierlich begangen.

³⁷¹ Die im Dezember bereits 1992 von der UNO aufgesetzte Erklärung zum Schutz aller Menschen vor dem Verschwindenlassen ("Declaration on the Protection of all Persons from Enforced Disappearance"; Resolution 47/133, vgl. United Nations/General Embassy, <http://www.un.org/documents/ga/res/47/a47r133.htm>), stellt nur eine "soft-law" dar. Das interamerikanische Menschenrechtssystem verabschiedet wiederum im Jahr 1994 qua Generalversammlung der *Organization of American States* eine regionale Konvention ("Inter-American Convention On Forced Disappearance"), die ab März 1996 in Kraft tritt (vgl. Organization of American States, <http://www.cidh.oas.org/Basicos/basic11.htm>). Gleichzeitig arbeitet man an einem definitiv unumstößlichen internationalen Rechtsinstrument. Bereits das 1998 angenommene Rom-Statut, also die vertragliche Grundlage des Internationalen Gerichtshofes Den Haag, äußert sich zum Verschwindenlassen. Hier wird ausdrücklich betont, dass dieses auch durch eine Organisation vollzogen werden kann, solange diese innerhalb eines länger andauernden und systematischen Angriffes gegen eine Zivilperson agiert. Vgl. IStGH, <http://www.un.org/Depts/german/internatrecht/roemstat1.html#T27> (Artikel 7, Verbrechen gegen die Menschlichkeit, i") Zwangsweises Verschwindenlassen von Personen". (Alle Quellen besucht am 8. 2. 2010).

Neben solchen rechtswirksamen Verträgen existieren, jenseits der *Madres de Plaza de Mayo*, schon länger weitere Organisationen oder Instanzen, die sich auf internationaler Ebene mit dem erzwungenen Verschwinden befassen. Darunter fallen auch Modi des Gedenkens. So wird am 30. August z. B. der Internationale Tag der Verschwundenen ("International Day of the Disappeared") begangen. Der Gedenktag hilft allen mit dem Thema befassten Organisationen und Behörden dabei, auf ihre Arbeit aufmerksam zu machen und Mittel zu akquirieren.³⁷² Außerdem wird das erzwungene Verschwinden als ein Verbrechen gegen die Menschlichkeit anerkannt, das weltweit angewandt wurde und noch lange nicht Geschichte ist. Immerhin hat die *Working Group on Enforced or Involuntary Disappearances* der Vereinten Nationen bis 2007 rund 46.000 Fälle von verschwundenen Personen registriert.³⁷³

2.3.4 Der Kontext: Das globale Memoria-Mapping seit 1989

Zu Beginn der 1990er Jahre kommt es, während sich einiges an den weltpolitischen Kräfteverhältnissen ändert, zu einer Hochkonjunktur gesellschaftlicher Erinnerungsdiskurse. Neben Europa beginnen sich z.B. Südafrika und Kambodscha sowie unzählige Länder Lateinamerikas mit der Geschichte ihrer politischen Gewalterfahrung zu befassen, wobei viele davon, auch gerade in Lateinamerika, mit dem Blockkonflikt zu tun hatten: eine große Zahl der sozialen Revolutionen des Kontinents waren mit Diktaturen beantwortet worden, die im Zeichen des Kalten Krieges standen.³⁷⁴ Der paradigmatische Fall der Berliner Mauer lässt Forderungen nach einer postdiktatorischen Epoche laut werden.³⁷⁵ In diesem Zuge schreiben sich die Entstehungen, Verläufe und Bearbeitungen vieler Gewaltherrschaften des 20. Jahrhunderts in ein Kapitel nicht nur lokaler, sondern auch weltpolitischer Geschichte ein, das gemeinsam gelesen

³⁷²Darunter fallen *Amnesty International*, das Büro des UN-Hochkommissars für Menschenrechte (*Office of the United Nations High Commissioner for Human Rights*, OHCHR) und das Internationale Komitee des Roten Kreuzes (IKRK oder ICRC). Dem IKRK/ICRC kommt aufgrund seiner besonderen völkerrechtlichen Stellung eine spezifische Rolle bei der Hilfe für verschwundene Menschen und ihren Angehörigen zu. In einigen Fällen ist es die einzige Institution, der Minimalkontakt zu bestimmten Gefangenen gewährt wird.

Siehe <http://www.icrc.org/Web/eng/siteeng0.nsf/html/themissing?OpenDocument>. (7. 2. 2010).

³⁷³ Vgl. *United Nations*, <http://www2.ohchr.org/english/issues/disappear/index.htm>. (7. 2. 2010). Die FEDEFAM geht hingegen schon im Jahr 2001 allein von 100.000 Fällen in Lateinamerika aus. Dass zumindest die weltweite Dunkelziffer aller Wahrscheinlichkeit nach bei 100.000 Fällen liegt, weil schon in Argentinien die Gesamtzahl der Opfer auf 30.000 geschätzt wird, ist wohl kaum zu hoch gegriffen.

³⁷⁴ Vgl. hierzu David E. Lorey und William H. Beezley (Hg.), *Genocide, Collective Violence, and Popular Memory*, Wilmington 2002.

³⁷⁵ Etwa Angela Borgstedt, Siegfried Frech, Michael Stolle, "Einleitung: Bewältigung von Diktaturen", in dies., (Hg.), *Lange Schatten. Bewältigung von Diktaturen*. Schwalbach/Taunus 2007, S. S. 7-16, S. 7. Es stellt sich allerdings die Frage, ob der Begriff der Diktatur angesichts der Ausbildung von neuen Formen der Repression nicht ersetzt werden müsste – womit sie auch die Rede von einer postdiktatorischen Zeit relativieren würde.

werden soll. Nach der Jahrtausendwende wird so auch in Spanien erstmals von Verschwundenen gesprochen.³⁷⁶

In Südamerika geschehen vor allem nach der Jahrtausendwende wichtige Wandel. Im Jahr 2003 wird etwa an den 30. Jahrestag des Diktaturbeginns in Chile erinnert, in Argentinien erfolgt die Ernennung Néstor Kirchners zum neuen Präsidenten. Die Amnestierung der Verantwortlichen der *desaparición forzada* durch die "leyes de impunidad" unter Alfonsín und Menem ruft neben den *Madres de Plaza de Mayo* längst weitere Initiativen und Menschenrechtsorganisation auf den Plan³⁷⁷, denen ab 2004 nun internationale juristische Hilfe beispringen kann, etwa aus Deutschland oder Spanien. Kirchner bringt eine "memoria política-nacional" auf den Weg, die aber nur wirkungskräftig ist, weil die *Fuerzas Armadas* in ihrer Macht eingeschränkt werden.

Im Jahr 2005 erklärt der Oberste Strafgerichtshof in Argentinien die Straferlasse der achtziger und 1990er Jahre für gesetzeswidrig. Seitdem nimmt Argentinien einen wichtigen Platz in der globalen und speziell lateinamerikanischen Erinnerungsarbeit ein. Die Einrichtung des offiziellen Gedenktages zum 24. März 1976 ("Día Nacional de la Memoria, la Verdad y la Justicia"³⁷⁸), von Gedenkstätten und Gedenktafeln, die Übergabe polizeilicher Archive an das *Archivo Nacional de la Memoria* im Jahr 2001³⁷⁹, die Umfunktionierung des "ex-centro clandestino de detención" ESMA zur Kultur- und Gedenkstätte *Espacio para la Memoria* im Jahr 2004 und der Bau des *Parque de la Memoria* stellen offizielle Maßnahmen dar, die lange auf sich warten ließen.³⁸⁰ Das *Equipo Argentino de Antropología Forense*, das mittlerweile im gesamten *Cono Sur* wie auch weltweit als eine der Hauptkompetenzen in der Auseinandersetzung mit der *desaparición forzada* gilt, ist zwar bereits seit 1984 als regierungsunabhängige wissenschaftliche Einrichtung tätig, hat allerdings vor allem in der ersten Dekade des neuen Jahrtausends, also im Kontext der offiziellen Erinnerungspolitik zunehmende Identifikationen von Opfern möglich gemacht.

³⁷⁶ Im Jahr 2000 ruft der Soziologe Emilio Silva die *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica* ins Leben. Vgl. Emilio Silva und Santiago Macías Pérez, *Las fosas de Franco. El descubrimiento de las fosas de víctimas de la Guerra Civil*, Madrid 2003. Die Massengräber in Spanien, in denen Opfer von falangistischen Erschießungen während des Bürgerkrieges endeten, wurden erst nach 64 Jahren geöffnet. Siehe zu dieser Thematik außerdem erneut Elsemann, *Umkämpfte Erinnerungen*.

³⁷⁷ Das sind z.B.: CELS (*Centro de Estudios Legales y Sociales*), S.E.R.P.A.J. (*Servicio Paz y Justicia en América Latina*), H.I.J.O.S., *Amnesty International – Argentina*. Siehe zum Überblick die *Website Memoria Abierta*: <http://www.memoriaabierta.org.ar>. (12. 1. 2010).

³⁷⁸ Siehe hier etwa der Aufruf des Argentinischen Erziehungsministerium zur aktiven Teilnahme am Gedenktag: <http://portal.educ.ar/debates/protagonistas/ciencias-sociales/especiales-educar-24-de-marzo.php>. (12. 1. 2010).

³⁷⁹ Siehe *Archivo Nacional de la Memoria* (ANM): <http://www.derhuman.jus.ov.ar/anm/inicio.html>. (12. 1. 2010).

³⁸⁰ Siehe hier die *Website* des *Espacio para la Memoria*: <http://www.derhuman.jus.gov.ar/espacioparalamemoria/>. (12. 1. 2010).



Abbildung 30: Parque de la Memoria; **Abbildung 31:** Aufruf des *Equipo Argentino de Antropología Forense*; **Abbildung 32:** Plakat der *Bibliotecas Populares* zum "Día Nacional de la Memoria, la Verdad y la Justicia"

Die Erinnerung an die argentinische Diktatur wird von vielen Studien in einen transkulturellen Zusammenhang gestellt.³⁸¹ Vor allem die Erfahrung von Holocaust/Shoah sowie die Geschichte der "Vergangenheitsbewältigung" und "Vergangenheitspolitik" des postdiktatorischen Deutschland sind hier wichtige Referenzen.³⁸² Als die Berliner Mauer, diese monumentale, politisch-materielle Spur des 2. Weltkrieges und des darauffolgenden Kalten Krieges, fällt, reaktualisiert sich dieser Bezug. Doch sorgt neben dem weltpolitischen Umbruch von 1989 auch die Tatsache, dass der Zeitpunkt dieser Transformation vom Eindruck der Epochenschwelle geprägt ist, dafür, dass die Bedeutung von gesellschaftlicher sowie transkultureller Erinnerung und deren Referenzhorizonte deutlicher vor Augen treten. Im gleichen Maße fragt sich, welche gesellschaftspolitischen und kulturellen Phänomene das zu Ende gegangene Jahrhundert am meisten prägen und somit Gegenstand offizieller Erinnerung werden sollen.³⁸³ Dennoch erlangen auch subjektive Geschichten und entsprechende Geschichtsauffassungen eine neue Wertigkeit.

³⁸¹ Elizabeth Jelin hat zusammen mit Carlos Iván Degregori und 60 weiteren Kolleg/innen Erinnerungsarbeit in Argentinien, Brasilien, Chile, Paraguay, Peru, Uruguay, den U.S.A. und Japan untersucht und sich ebenso Holocaust/Shoah und dem Spanischen Bürgerkrieg unter soziologischen, historischen, anthropologischen, politischen, kulturwissenschaftlichen und psychoanalytischen Gesichtspunkten gewidmet. Siehe erneut Jelin, *Los trabajos de la memoria*. Weitere wegweisende Werke, neben den bereits zitierten: Alison Brysk, *The Politics of Human Rights in Argentina: Protest, Change, and Democratization*, Stanford 1994; Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires 1998; Emilio Fermín Mignone, *Derechos Humanos y sociedad. El caso argentino*, Buenos Aires 1991; Luís Roniger und Mario Sznajder, "The Politics of Memory and Oblivion in Redemocratized Argentina and Uruguay", in *History & Memory*, Band 10, Nr. 1, Tel Aviv, Frühjahr 1998, S. 133-169; Arnold Spitta, "El 'Proceso de Reorganización Nacional' de 1976 a 1981: los objetivos básicos y su realización práctica", in Peter Waldmann und Ernesto Garzón Valdés (Hg.), *El poder militar en la Argentina (1976-1981)*, Frankfurt am Main 1987, S. 77-100; Ruth Stanley, "Versöhnungspolitik in Argentinien und Chile", in Hartwig Hummel (Hg.), *Völkermord. Friedenswissenschaftliche Annäherungen* (Schriftenreihe der Arbeitsgemeinschaft Friedens- und Konfliktforschung Bd. XXVIII), Baden-Baden 2001, S. 188-205; Horacio Verbitsky, *Civiles y militares. Memoria secreta de la transición*, Buenos Aires 1987; Hugo Vezzetti, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires 2002, sowie erneut Elsemann, *Umkämpfte Erinnerungen*.

³⁸² Der Begriff "Vergangenheitspolitik" expliziert zwar die gesellschaftlichen und politischen Konnotationen des Unternehmens, sich kritisch mit der gesellschaftlichen Vergangenheit auseinanderzusetzen, steht aber ebenso dafür, dass nach der Kapitulation Deutschlands die Alliierten darüber wachten, dass dieses Unternehmen umgesetzt werde. Vgl. Norbert Frei, *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*, München 1996. Der Begriff der Vergangenheitsbewältigung bezeichnet eine Integration und Rehabilitation von traumatischen Ereignissen und überzeugt im Zusammenhang politischer Verantwortlichkeit und gesellschaftlicher Komplexität weniger. Peter I. Trummer weist auf den "psychologisch aufgeladenen Prozesscharakter" hin, für den der Begriff steht, sowie darauf, dass die Auseinandersetzung mit traumatisierender politischer Vergangenheit äußerst schmerzhaft sei. Hier stellt sich die Frage, ob es adäquat ist, von "gesellschaftlichen Heilungsprozessen" zu sprechen. Peter I. Trummer, "Bewältigung von Diktaturen im Vergleich", in Borgstedt, Frech, Stolle, *Lange Schatten. Bewältigung von Diktaturen*, S. 59.

³⁸³ Damit fragt sich ebenso, wer hierüber entscheidet, d.h. wer darüber bestimmt, wie Erinnerung kanonisiert wird, welche Kulturen und Nationen die Memoria-Agenda bestimmen, etc.

Sie werden als sozial, politisch und juristisch relevante Narrative aufgefasst und können Präventionsversuche gegen erneute politische Gewalterfahrungen mitgestalten. Hier wird gewissermaßen fortgeführt, was die in unterschiedlichen postdiktatorischen Gesellschaften bereits Mitte der 1970er Jahre eingesetzten Wahrheitskommissionen initiiert haben: "memory as truth".³⁸⁴ Das heißt, dass neben der Gerichtsbarkeit, der offiziellen Erinnerungsarbeit mitsamt ihren Gedenkformen und -medien, der Schaffung nationaler Memoria-Texte und Memoria-Bilder, der Anhörung und sozialen, therapeutischen und materiellen Reintegration von Opfern, sowie neben der wissenschaftlichen Analyse (Exhumierungen und DNA-Analysen; sozial- und kulturwissenschaftliche Studien) und didaktischen Aufbereitung von Diktaturerfahrung auch zivilgesellschaftliche Stimmen und Initiativen eine wichtige Funktion übernehmen. Diese nutzen oftmals auf sehr konkrete Weise den öffentlichen Memoria-Raum.

2.3.5 Erinnerungsräume: Das ehemalige ESMA-Gebäude und der *Parque de la Memoria*

Es ist davon auszugehen, dass in einer Erinnerungsgemeinschaft ein Pool an (historisch kontinuierten wie auch erneuerten) Zeichen und Symbolen zur Verfügung steht, die Gedächtnis stiften.³⁸⁵ Diese zeigen sich unter anderem an großformatigen, sogar machtsymbolischen Manifestationen, an Bauten und Monumenten³⁸⁶: an solchen, die unter Diktaturen entstanden oder in Betrieb waren, doch ebenso an Mahnmalen, die nach Diktaturen errichtet werden. In Argentinien führt der Umgang mit der ehemaligen ESMA vor, dass Neunutzungen belasteter Räume möglich sind, dass die Besetzung von Orten, in denen die Verfolgungs- und Vernichtungspraktiken vorbereitet und durchgeführt wurden, wichtig ist.

Im Januar des Jahres 1998 hatte der ehemalige Präsident Carlos Menem auf die Ermittlungen des spanischen Richters Baltasar Garzón sowie auf das Auslieferungsgesuch Frankreichs im Falle des ehemaligen Marineoffiziers Alfredo Astiz (der einer "grupo de tarea" der ESMA angehörte) mit einem Dekret zur Zerstörung des Gebäudes reagiert. Auf dem Gelände der ehemaligen Folterstätte sollte Menems Vorstellung zufolge ein Monument zur nationalen Einheit errichtet werden und das Gebäude der ESMA zu einem repräsentativen Ort werden. Die Opposition und

³⁸⁴ Vgl. Beth Rushton, "Truth and reconciliation? The experience of Truth Commissions", in *Australian Journal of International Affairs* (2006-03), Band 60, Nr. 1, S. 125-141, S. 128. Wahrheitskommissionen erkennen an, dass den unterschiedlichen Erzählungen einer Erinnerungsgemeinschaft unterschiedliche Aufmerksamkeit geschenkt werden muss. Gleichzeitig unterliegen die Institutionen in der Regel politischen Mandaten, so dass ihre Memoria-Leistung nicht kritiklos hinzunehmen ist.

³⁸⁵ Vgl. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, S. 132.

³⁸⁶ Nicht zu vergessen, dass sich Monument von lat. *monere* (erinnern) und *mens* (Sinn) ableitet. Außerdem materialisiert das Monument eine (intentionierte, oftmals autoritäre und ideologische) Überproportioniertheit seines Erinnerungsgebotes. Im Zuge postdiktatorischer Erinnerungsgemeinschaften ist es in diesem Sinne zu Denkmalstürzen gekommen.

diverse Menschenrechtsgruppen sowie einzelne "familiares" von zwangsweise Verschwundenen, deren Spuren sich in der ehemaligen ESMA verloren, legten Verfassungsbeschwerde ein. Das Gelände und das Gebäude der ehemaligen ESMA, so die Argumentation, müsse zum "patrimonio cultural" definiert und damit vor der Zerstörung bewahrt werden, weil den Betroffenen die Möglichkeit eines Zugangs zu dem Räumen zustehe, in den ihre Familienmitglieder gefoltert worden seien. Zudem müsse auch die argentinische Zivilgesellschaft das Recht haben, dieselben zu betreten, um sich mit der "verdad histórica" ausezusetzen zu können.³⁸⁷ Im Jahr 2003 wird die ehemalige ESMA schließlich zum offiziellen Kultur- und Gedenkzentrum.



Abbildungen 33-35: Hinweis auf Neunutzung der ehemaligen ESMA und Gebäudekomplexe auf dem ESMA-Gelände, Buenos Aires 2009

Andere ehemalige geheime Gefangenenlager wiederum, z. B. der *Club Atlético* in Buenos Aires, oder die *Mansión Sere* in Morón, die noch während der Diktatur zerstört wurde, verlangen Ausgrabungen, also archäologische Zugänge, die dokumentierend und destruktuierend zugleich vorgehen³⁸⁸, auch, wenn man sie in den Kontext einer Mnemotektur stellt.³⁸⁹ Der Schritt von der Raummetaphorik der Gedächtniskunst zu jener der Erinnerungskraft nimmt sich im Bild und Prozess des Ausgrabens (das sich ebenso psychoanalytisch verstehen lässt) besonders deutlich aus³⁹⁰, wobei es hier weniger um das Speichern und Gedenken als um assoziative oder subjektive Rekonstruktionen geht. Anders als bei der Mnemotechnik, die das Ablegen (bzw.

³⁸⁷ Horacio Verbitsky, "Regalo de Nochebuena: Prohibió la Cámara demoler el edificio de la ESMA", in *Página/12* vom 24. Dezember 1998: <http://www.pagina12.com.ar/1998/98-12/98-12-24/pag09.htm>. (12. 1. 2010).

³⁸⁸ Im Jahr 1978 gelingt vier Inhaftierten die Flucht aus der "Mansión Sere". Daraufhin wird die Festnahmestätte vom Militär in Brand gesetzt. 1985 soll eine Sport- und Freizeitstätte an ihrem Ort errichtet werden. Doch anstattdessen beginnt man mit den Ausgrabungen der ehemaligen geheimen Haftstätte. Von der Geschichte der Flucht erzählt folgender Spielfilm: Adrián Caetano, *Crónica de una fuga*, Argentinien 2006, 105 Minuten.

³⁸⁹ Aleida Assman weist darauf hin, dass dort, "[wo] der Raum strukturiert und geordnet wird, [...] wir es mit Medien, Metaphern und Modellen des Speicherns zu tun [haben]" und dort, "[wo] der Raum hingegen als ungeordnet, unübersichtlich und unzugänglich dargestellt wird, wir [...] von Metaphern und Modellen des Erinnerns sprechen [können]." Assmann, *a.a.O.*, S. 162. Assmann fundiert hier ein weiteres Mal ihre Unterscheidung von Gedächtnis und Erinnerung und bezieht sich schon vorher auf Pierre Noras "lieux de mémoire". Zu Aspekten der Mnemotektur auch vgl. Frances A. Yates, *The art of memory*, London 1966. Bei den Ausgrabungen ehemaliger Folterstätten wird Zugang zu einem einst unzugänglichen Raum geschaffen. Ihre wissenschaftliche und zivilgesellschaftliche Aneignung, die auch die Einrichtung von Gedenkstätten und das Ausstellen von Ausgrabungsobjekten beinhaltet, schafft wiederum (mediale) Strukturen – die jedoch vor allem dazu dienen sollen, dass das Wissen darum nicht in erster Linie abgespeichert wird.

³⁹⁰ Vgl. auch Sigmund Freud, "Konstruktionen in der Analyse" [1937], in *Gesammelte Werke*, Band 16, Frankfurt am Main 1999, S. 41-56, S. 45f.

Auswendiglernen³⁹¹) für die systematische, mitunter aufbauende Strukturierung von Informationsmaterial nutzt³⁹², führt die systematische Freilegung von ehemaligen Festnahme- und Folterstätten erst einmal in die Unordnung. Wenn sich bei der Ausgrabung einer solchen Stätte plötzlich deren einstige Funktionslogik im buchstäblichen Sinn auswendig imaginieren lässt, kann dies sogar traumatisch wirken.³⁹³

Trotz eines Desiderats solch freilegender Arbeiten ist es in Argentinien – wie auch in Deutschland – zur Errichtung von neuen Memoria-Bauten gekommen. Oftmals erzeugen diese ein Gefühl der Verunsicherung, stellen *terrains vagues* dar. Ähnlich dem Berliner Denkmal für die ermordeten Juden Europas, dessen Begehung Schwindel verursachen kann, lässt sich hier etwa Dennis Oppenheims "Monumento al Escape" im *Parque de la Memoria* in Buenos Aires, wie auch der Erinnerungspark selbst nennen. Während diese innovativen Monumente allerdings erst in Funktion treten, als es eine offizielle Erinnerungspolitik gibt, nehmen lange zuvor einige außeroffizielle Initiativen bewusst verunsichernde Memoria-Arbeit im öffentlichen Raum auf. So gründet sich bereits fünf Jahre nach Ende der Diktatur *Grupo Escombros*, eine Gruppe von "artistas de lo que queda".³⁹⁴ *Escombros* sucht Erinnerung in ihrer Zerrissenheit zu materialisieren, fasst "den gegenwärtigen Künstler" als Inbegriff des Überlebenden auf und strebt eine "offene und horizontale", aber gleichsam erneuernde "Ästhetik des Kaputten" an: "Escombros nace, muere y renace constantemente."³⁹⁵ Die bis 1990 aktive Künstlergruppe arbeitet explizit mit oder an der Ruine. Sie initiiert öffentliche Aktionen, besetzt urbane und außerurbane Räume. Schließlich lädt *Escombros* dazu ein, auf einem sandigen Gelände "dem Tod mit dem Tod" zu antworten: es entsteht ein Werk mit dem Titel "Sutura".³⁹⁶

Acht Jahre nach Auflösung dieses Kollektivs, im selben Jahr, in dem Carlos Menem sein ESMA-Dekret vorlegt, wird der Bau des *Parque de la Memoria* theoretisch beschlossen. Das von mehreren

³⁹¹ Siehe hier Anselm Haverkamp, "Auswendigkeit: Das Gedächtnis der Rhetorik", in ders. und Renate Lachmann (Hg.) *Gedächtniskunst: Bild - Raum - Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt am Main 1991, S. 25-52.

³⁹² Die "Loci-Methode" ist eine der zentralen Gedächtnistechniken der Antike und des Mittelalters und bietet effektive Strategien an, weil sie Merkinhalten einen Platz (*locus*) reserviert und diese dann noch in einen übergeordneten Raum einbettet. Wenn wiederum dessen Ordnung rememoriert wird, ereignet sich die Freisetzung der einst 'geposteten' Inhalte. Ein Beispiel für die "Loci-Methode" ist der "Gedächtnis-Palast", in dem imaginiertes Mobiliar Ablageorte anbietet. Der Palast muss logisch und übersichtlich aufgebaut sein, damit die mentale Umsiedlung des mnemotechnischen Gebäudes in das Gedächtnis auch erfolgreich ablaufen kann. Dabei kommt es natürlich auch zu Verlusten. Zudem entscheidet der "Bauherr" oder die "Bauherrin", ob das Gebäude stückweise oder in einem Zug erstellt werden soll, die zu speichernden Daten bei der Konstruktion eingearbeitet oder erst danach abgelegt werden sollen, etc. Vgl. Jörg Jochen Berns, Wolfgang Neuber (Hg.), *Documenta Mnemonica. Text- und Bildzeugnisse zu Gedächtnislehren und Gedächtniskünsten von der Antike bis zum Ende der Frühen Neuzeit*. Band II: *Das enzyklopädische Gedächtnis der Frühen Neuzeit. Enzyklopädie und Lexikonartikel zur Mnemonik*, Tübingen 1998.

³⁹³ Gerade angesichts dieser Gefahr scheint die professionelle Durchführung solcher Ausgrabungsprozesse umso wichtiger, weil hier gewissermaßen weniger in einen Gedächtnispalast, als in eine Gedächtniskatakomben hinuntergestiegen wird.

³⁹⁴ Die Künstler sind: Horacio d'Alessandro, Luis Pazos, Héctor Puppo und Juan Carlos Romero.

³⁹⁵ Lorenzano, *Escrituras de sobrevivencia*, S. 31.

³⁹⁶ Dies., ebd., S. 32.

Menschenrechtsorganisationen bei der Stadt Buenos Aires beantragte Projekt *Parque de la Memoria* besteht in der landschaftlichen und skulpturalen Gestaltung eines 14 Hektar großen Geländes an der *Costanera Norte* des Río de la Plata in Buenos Aires, unweit des *Aeroparque*, von dem die "vuelos de la muerte" starteten.³⁹⁷ Es bildet sich die *Comisión pro Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado* und schreibt einen Wettbewerb aus, das Architekturstudio Baudizzone-Lestard-Varas und die assoziierten Architekten Claudio Ferrari und Daniel Becker entwerfen die Pläne für die Gestaltung des Geländes, das ein Ensemble an Skulpturen und das zentrale *Monumento a las Víctimas del Terrorismo del Estado* vorsieht. Außerdem erhält der *Parque* ein Informationszentrum und einen Veranstaltungssaal, *Sala PayS* ("Presentes ahora y Siempre").³⁹⁸ Die ersten Skulpturen – "Victoria" von William Tucker und das bereits genannte Werk von Oppenheim – werden im Jahr 2001 eingeweiht, Roberto Aizembergs "Sin Título" folgt zwei Jahre später, bis der gesamte Park, allerdings von der *Asociación de Madres de Plaza de Mayo* und H.I.J.O.S. abgelehnt³⁹⁹, im November 2007 hochoffiziell eröffnet wird. Noch steht nur ein Teil der insgesamt achtzehn geplanten Skulpturen. Das gesamte Gelände wendet sich dem Fluss zu: das zentrale Monument, eine Mauer, in die die Namen der offiziell registrierten "personas detenidas-desaparecidas y asesinadas" eingelassen sind, führt zu ihm hinab.⁴⁰⁰



Abbildungen 36-40: *Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo del Estado.* Dennis Oppenheim, "Monumento al Escape" (2001); Steine mit Opfernamen; Mauer mit Namensteinen, von der Seite; Rampenpfad mit *Sala PayS*; Rampenpfad (Buenos Aires, 2009)

Der *Parque de la Memoria* ist ein begehbare Erinnerungsraum, der als unwirtlich offenes Gelände wirkt.⁴⁰¹ Er steht so für eine exponierte Erinnerung, d.h. weniger für ein Funktionsgedächtnis als für ein Speichergedächtnis, auch wenn dies die radikalere Fraktion der *Madres de Plaza de Mayo* in Zweifel zieht. Marcelo Brodsky, der zu den Begründern des Parks gehört, formuliert in diesem Zusammenhang, der Río de la Plata, in dem viele gewaltsam Verschwundene den Wassertod

³⁹⁷ Vgl. für einen Überblick: Huyssen, "El Parque de la Memoria. Una glosa desde lejos", a.a.O.

³⁹⁸ Siehe die Homepage des *Parque de la Memoria*: <http://www.parquedelamemoria.org.ar/> (15. 1. 2011).

³⁹⁹ Hebe de Bonafini von der *Asociación Madres de Plaza de Mayo* beharrt darauf, dass Gerechtigkeit nicht qua Institutionalisierung von Erinnerung erfolgen könne und es nicht anstehe, Verschwundene (und eben nicht: Tote) "in Stein zu hauen". Die Einweihung des Parks hat gemeinhin eine Polemik auch bei Kindern von Verschwundenen sowie der *Asociación de Ex-Detenidos-Desaparecidos* ausgelöst. Es hieß, der Akt sei auch wegen anstehender Wahlen vollzogen worden. Die *Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora* hingegen kündigen die Öffnungszeiten des Parks auf ihrer Homepage an: www.madresfundadoras.org.ar/noticia/Parquedelamemoria/556/. / (15. 1. 2011).

⁴⁰⁰ Die alphabetisch sortierten Namenssteine sind auf einer Höhe angebracht, die es zulässt, dass sie alle berührt werden können. Zu der Frage, wer auf der Mauer genannt wird: José Pablo Feinman, "Parque de la Memoria", in *Página/12* vom 9. September 2007, <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/index-2007-09-09.html>. (15. 1. 2011).

⁴⁰¹ Vgl. Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, S. 134.

erlitten, verlange ein "tratamiento especial" (das den Verschwundenen verwehrt wurde).⁴⁰² Der an seinen Ufern eingerichtete Erinnerungsraum lade zu einem Dialog mit den "Geistern der Diktatur", also den Verschwundenen, ein. Der Park werde so zum "auflösenden" und "exorzierenden" Medium.⁴⁰³



Abbildung 41-43: Nicolás Guagnini, "30.000" (1998-2000)

Einer der von Brodsky benannten "Geister" findet sich in Nicolás Guagninis Werk "30.000". Die aus 25 Vielecken bestehende Bildskulptur zeigt ein Portrait des gewaltsam verschwundenen Vaters des Künstlers, das den Eindruck eines sich vor dem Hintergrund des Flusses verziehenden und sogar verschwindenden, aber auch wieder auftauchenden Gesichts erweckt. Unter vielen Betrachtungsmöglichkeiten befindet sich eine, aus der das Gesicht komplett rekonstruiert erscheint, aber dennoch keine totale Bilderfahrung möglich macht, weil sich das Werk als ein Illusionsfächer zu erkennen gibt. Wichtig ist, dass die Bilderfahrung im buchstäblichen Sinne eine Ansichtssache ist und Bewegung durch den Raum voraussetzt.

Neben solchen innovativen, aber von öffentlichen Geldern abhängigen Memoria-Monumenten, die sich auf dem Gelände des *Parque de la Memoria* betrachten lassen – der im Übrigen zu Beginn des Jahres 2014 plötzlich von der Schließung bedroht scheint und so für die Angestellten wie für die Erinnerungsgemeinschaften, die mit ihm verbunden sind, zu einem konkreten *terrain vague* wird – laden in Buenos Aires auch kleinere Einrichtungen im öffentlichen Raum zur mnemonischen Betrachtung ein. Die im Jahr 2005 gegründete Nachbarschaftsinitiative "Barrios por memoria y justicia" veranlasst, dass in unterschiedlichen Bezirken der Stadt künstlerisch gestaltete "Baldosas x la memoria", d.h. Fliesen oder Kacheln eingerichtet werden, die Hinweise darauf geben, wo gewaltsam verschwundene Menschen gelebt oder gearbeitet haben.

⁴⁰² Der Río de la Plata, der zum Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts in erster Linie Transport- und Ankunftsraum war, steht seit den "lanzamiento de detenidos" dafür, dass in Argentinien Gräber fehlen. Der *Parque de la Memoria* verschafft diesem Fluss nun ein offiziell strukturiertes und skulpturalisiertes Memoria-Ufer, das jedoch mit einem Friedhof nicht zu vergleichen ist.

⁴⁰³ Marcelo Brodsky zitiert nach Patricia Tappatá de Valdez, "El Parque de la Memoria de Buenos Aires", in Elizabeth Jelin und Victoria Langland (Hg.), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Madrid 2003, S. 99. Vgl. ebenso Brodsky, *Buena Memoria – Good Memory* (Fotoessay), Buenos Aires 1997. Zentrum des Essays von Brodsky ist ein Schulfoto aus den 1960er Jahren. Dazu stellt sich ein Foto-Report über den verschwundenen Bruder des Autors, der mit drei großformatigen Abbildungen endet. Zwei von diesen Darstellungen sind einander gegenübergestellt, es handelt sich um die Ablichtungen zweier Generationen. Das eine Bild zeigt Brodskys Anfang des 20. Jahrhunderts aus Europa emigrierenden Großonkel Salomon auf dem Deck eines Schiffes auf dem Río de la Plata, das zweite den Fotografen und seinen Bruder, gleichermaßen auf dem Deck eines Schiffes, auf den Wogen desselben Flusses. Sie stehen neben einem Schild, auf dem es heißt: "Prohibido permanecer en este lugar." Das letzte Bild, das sich über zwei Seiten erstreckt, zeigt, bildausfüllend, lediglich das schlammige Fluten des Flusses.

2.3.6 "Mixed memory" im Internet: Das *Proyecto Desaparecidos*

Eine andere Form von Nennung und Imaginierung der gewaltsam Verschwundenen findet sich im Internet, auf der Plattform *Proyecto Desaparecidos*. Dieses Archiv ist eine Antwort auf die Frage, wie jenseits juristischer *Fact-Sheets*, ratifizierter Konventionen und Gesetzesnovellen, wie jenseits der unklaren Ziffern zum erzwungenen Verschwinden Kontrainformationen abrufbar gemacht werden können, die dabei helfen, dem Menschenrechtsverbrechen auf die Spur zu kommen. Hier geht es weniger darum, dass sich Argentinien als "imaginated political community" offiziell repräsentiert, indem es seiner Opfer gedenkt⁴⁰⁴, sondern vielmehr darum, dass Daten und Fakten zum erzwungenen Verschwindens in Argentinien, aber ebenso über diese Form des staatlich verübten Menschenrechtsverbrechens in Algerien, Bolivien, Brasilien, Kolumbien, Chile, El Salvador, Spanien, Guatemala, Indonesien, Mexiko, Panama, Uruguay, West-Sahara, Sri Lanka, Thailand, der Türkei, im Irak, etc. aufgeklärt wird. Bevor man sich auf die jeweiligen Länder-Sites klickt, heißt es auf der Startseite: "El Proyecto Desaparecidos es un proyecto de diversos organismos y activistas de derechos humano para mantener la memoria [...]".⁴⁰⁵ Neben dem rechtlichen Kampf gegen das erzwungene Verschwinden bemüht sich das Projekt also darauf hinzuweisen, dass die vielen Fälle von gewaltsam verschwundenen Menschen nicht nur nicht vergessen werden dürfen, sondern auch bewusst gemacht werden muss, dass das erzwungene Verschwindens in der Gegenwart noch präsent ist. Das *Proyecto Desaparecidos* lässt sich so als Ausdruck (bzw. Erscheinung) eines Funktionsgedächtnisses begreifen, das in Momenten gesellschaftlichen wie politischen Wandels äußerst relevant ist, weil es das Vergangene als noch gegenwärtig bemisst, sein *Content* permanent 'updatet' und über aktuelle Zusammenhänge und Fakten informiert. Dennoch übernimmt es auch Aufgaben eines Speichergedächtnisses (das grundsätzlich als Korrektiv bzw. Reservoir präsentischer Erinnerung firmiert), weil es historische Dokumente enthält. Als Archiv verschränkt es zeitüberwindende Speicherfunktion mit einem kommunikativen, tätigen Gedächtnis. Das ist in erster Linie dank des Internet möglich: Die vielfach verlinkte Memoria-Route, die *Proyecto Desaparecidos* anbietet, ist raumüberwindend, da die Daten- und Nachrichtenbank von überall einsehbar ist. Damit kommt es zu einer Projektion des Archivs: wer die Plattform besucht, erlebt eine Immersion, weil diese eine Scheinnähe zu (eigentlich materiellem) archivarischem Material herstellt.

Die Plattform von *Proyecto Desaparecidos* gliedert ihre Inhalte außerdem in eine mnemische Hypertextstruktur ein und beteiligt sich in dieser Form an einer Memoria-Parataxe.⁴⁰⁶ Das heißt,

⁴⁰⁴ Vgl. Taylor, *Disappearing acts*, hier im Vorwort, S. ix.

⁴⁰⁵ Siehe *Proyecto Desaparecidos*, <http://notas.desaparecidos.org/>. (7. 2. 2010).

⁴⁰⁶ Der Begriff Parataxe bezeichnet eine Anordnung von Sätzen oder Satzelementen, die ohne Subordination auskommt. Der Terminus taucht ebenso im Zusammenhang mit Untersuchungen zur Hypertextualität auf, wo er

dass Besucher/innen der Plattform dazu eingeladen werden, unterschiedliche, unzählige Gedächtnisstationen abzuschreiten und dabei Informationen über die gewaltsam Verschwundenen abzurufen. Dabei werden die Opfer, die eigentlich als extreme Distanzen zu bezeichnen wären, über die bildlichen Inhalte (Fotografien) nahe gerückt. *Proyecto Desaparecidos*, das außerdem noch zu *Radio Nizkor* führt⁴⁰⁷, berichtet datengesättigt von der Abwesenheit und enthält auch Engramme der Trauer. Dieser dysphorische Aspekt wird dadurch gebrochen, dass die Plattform überhaupt Material zugänglich machen kann, das wiederum von Menschenrechtsorganisationen und Journalist/innen sichergestellt wurde.



Abbildungen 44-45: Banner von *Proyecto Desaparecidos*

Beim Abrufen der gespeicherten Daten und der vielen einzelnen Biographien der Verschwundenen kann jedoch ein mnemischer *Overload* entstehen, den kein anderes Medium so schnell möglich macht. Ließe sich angesichts solcher Funktionsweise des Internet formulieren, dass sich eine digitale Gedächtnisgemeinschaft, wenn es um die Erinnerung bzw. Vergegenwärtigung repressiver politischer Systeme geht, vor allem auf eine pragmatische und weniger paradigmatische Arbeit stützt, weil im Netz Information zum Zwecke eines dynamischen Prozesses gespeichert, geordnet und abrufbar gemacht wird? Ist dies im Gegensatz zu anderen Memoria-Medialisierungen – die sich schließlich für offizielle Setzungen eher eignen – wirklich kontrainformativ oder nur informativ?

Das *World Wide Web* spielt bei der Vergegenwärtigung des weltweiten erzwungenen Verschwindens in jedem Fall eine wichtige Rolle. Ähnliches gilt auch für die Memoria von Holocaust/Shoah. Hier stellt das *Nizkor Project* die bis dato größte Datenbank dar.⁴⁰⁸ Die Überlegung, wie unterschiedliche Gemeinschaften oder Gesellschaften mit der Erfahrung des gewaltsamen und danach gar verunsichtbarten Todes umgehen, mag zwar anhand offizieller Manifestationen untersucht werden können, auf die wiederum zivilgesellschaftliche und auch kontrakulturelle Initiativen im selben Raum antworten. Das Internet bietet hierzu jedoch ein Komplement. Es ist ein Medium der vitalen Erinnerung, dessen Leistung sich in einem Feld von

neben dem Begriff des "Ergodischen" für die aktive Teilnahme an der strukturellen Organisation eines Textes steht. Die einzelnen Textbausteine, durch die man sich hindurchklicken muss, ergeben den ergodischen Text. Eine ähnliche Dynamik entsteht bei *Proyecto Desaparecidos*. Zur Hypertextualität etwa Espen Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore und London, 1997.

⁴⁰⁷ Der Name des Radios, zu dem auch ein *Equipo Nizkor* gehört, leitet sich ab von hebr. "wir werden uns erinnern". Beide Projekte widmen sich der Lage der Menschenrechte in Lateinamerika.

⁴⁰⁸ Das *Nizkor Project* wird privat betrieben. Vgl. die *Website*: <http://www.nizkor.org/>. (7. 2. 2010).

Mixed Reality bzw. einer Art 'Mixed Memory' ereignet, weil es in der außervirtuellen Realität stattfindende Erinnerung stützen kann.⁴⁰⁹ Demnach ließe sich anstatt von Memoria-Externalisierung und Memoria-Dematerialisierung von einem Kontinuum zwischen virtueller und physischer Memoria-Realität sprechen. Das Internet ist im mnemischen Sinne *avant la lettre* wirkungskräftig, da es Texte zum erzwungenen Verschwinden schneller zur Verfügung stellen kann als ein materielles Archiv.

Ein weiterer interessanter Internetauftritt stellt sich dar, wenn argentinische Menschenrechtsorganisationen, die zu *escraches* und ähnlichen Veranstaltungen aufrufen, ihre Routen – z.B. zu einem ehemaligen "chupadero", in diesem Medium nachvollziehbar machen. Sie beweisen nun im virtuellen Raum, dass es diese Folter- und Todesstätten gegeben hat und dass die entsprechenden Gebäude noch bestehen. Die Orte werden kartographiert – womit sich die Internetakteur/innen wiederum selbst in Gefahr bringen.⁴¹⁰



Abbildungen 46-48: Bilder aus dem Videofilm *Los Amelong* von Video Combate (2006). Zu sehen ist der "Chupadero Amelong"

Jan Assmann hat betont, dass kollektives Gedächtnis niemals den Wissens- und Erlebnisvorrat einer gesamten Gemeinschaft beinhalten kann, d.h. immer auch im Interesse der Identitätsstiftung nur eines Teiles der Gesellschaft fungiert.⁴¹¹ Umso verständlicher wird, dass sich angesichts politisch konnotierter Erinnerungsgegenstände zivilgesellschaftliche und regierungsunabhängige Organisationen bilden, um ihren eigenen, kontraoffiziellen und kontrainformativen Teil zur Ausbildung eines (lokalen wie globalen) Erinnerungsnetzwerkes beizutragen. Dies erweist sich auch als bedeutend, seit mit *Nine Eleven*, d.h. im Zusammenhang mit den neuen Diskursen und Praktiken gegen internationalen Terrorismus, Menschen- und

⁴⁰⁹ *Mixed reality* ist ein Begriff aus der Realitäts- und Virtualitätsforschung und bezeichnet das komplette Realitäts-Virtualitäts-Kontinuum (dieser Terminus wiederum stammt aus dem Bereich zur Telemanipulation und Telepräsenz). Es wird davon ausgegangen, dass es zwischen den beiden Polen oder Extremen stufenlos vorliegende Zwischenstadien gibt, die zur Vermischung der beiden Felder, d.h. zur *mixed reality* führen. "Mixed memory" soll hier in diesem Sinne als eine Erinnerung verstanden werden, die neben den konventionelleren medialen Gedächtnisstützen die virtuelle Ablage, Abrufung und Kommunikation integriert. Tatsächlich findet sich ein wissenschaftlicher Blog im Netz, der sich *survival skills* "in and outside of the Lab", also Aspekten der virtuell erweiterten *Life Sciences* zuwendet: dort fällt der Begriff. Weiterhin findet er sich in der Medizin bei der Beschreibung von Vermischungsfällen zwischen Alzheimer und Demenz. Zum genannten Blog siehe: <http://scienceblogs.com/mixingmemory/> (7. 2. 2010).

⁴¹⁰ Dazu, dass wichtige Zeug/innen und Familienmitglieder von gewaltsam Verschwundenen regelmäßig eingeschüchtert oder ernsthaft bedroht werden, äußert sich noch Kapitel 4.

⁴¹¹ Jan Assmann, "Kulturelles Gedächtnis und kulturelle Identität", in ders. und T. Hölscher (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt am Main 1988, S. 9-19, S. 13ff.

Bürgerrechte in vielen Gesellschaften gefährdet sind. Das Recht auf Erinnerung ist hier mit in Gefahr: So weisen Elizabeth Jelin wie Judith Butler darauf hin, dass die Attentate auf New York und Washington viele Memoria-Projekte auf der Welt beeinflusst haben. Nicht allen Gemeinschaften werde es auf die gleiche Weise gewährt, materielle und symbolische Referenten auszubilden, die an gesellschaftliche Grenzsituationen gemahnen könnten.⁴¹²

Die Euphorie um den sozialen Erinnerungsbegriff, der sich mit der Memoria-Hochkonjunktur konsolidiert hat, mag auch noch verdecken, dass zivilgesellschaftliche Memoria-Akteur/innen wiederum von staatlichen Kontrollinstanzen ins Visier genommen werden. Information über ziviles Handeln wird gespeichert, transferiert und abgerufen. Ebenso Geheim- und Informationsdienste stellen Gedächtnisgemeinschaften dar, die Archivierungen vornehmen und mit Speichermedien umgehen, die für die Betroffenen selbst nur mit juristischer Hilfe einzusehen sind – wie es im Argentinien der 1970er Jahre, also im "ersten Jahrzehnt des internationalen Terrorismus", geschehen ist.⁴¹³ Das hebt die Wichtigkeit von zivilgesellschaftlichen Erinnerungen und die mnemische/mnemonische Vielstimmigkeit, die daraus hervorgeht, ein weiteres Mal hervor. Ebenso dem Format des *testimonio* und der Formel "memory as truth" kommen innerhalb einer postdiktatorischen Erinnerungskultur spezielle Relevanz zu, weil sie viel zur wiedererlangten Vielstimmigkeit beitragen.

Dennoch bemerkt Beatriz Sarlo, dass nach einer Diktatur auch narrative Ordnungen nötig seien. Der *Nunca Más*-Report, das argentinische "libro de la memoria" *par excellence*, habe in diesem Sinne einen fundamentalen Diskurs initiiert. Was aber kommt nach diesem Buch, das derartig harte Fakten liefert, dass es nur auszugsweise gelesen werden kann? In der Tat weist auch Sarlo darauf hin, dass investigative Erzählformen nötig sind, die testimoniales Material aufnehmen, aber zusätzlich literarisch bearbeiten.⁴¹⁴ Horacio Verbitsky zum Beispiel habe mit *El vuelo* die argentinische Geschichte des Terrors, insbesondere die der "Todesflüge", in einem gut lesbaren Buch aufbereitet, ohne das historische Beweismaterial aus den Augen zu verlieren. Selbst wenn ein solches Buch womöglich vom Sensationalismus der audiovisuellen Medien beeinflusst sei, trage es dazu bei, nur schwer fassbare historische Ereignisse zu vermitteln.⁴¹⁵

All diese Überlegungen zeigen, dass in dem Moment, wo das soziale Gedächtnis untersucht wird – es also um die kulturellen und kommunikativen Anteile von kollektiver Erinnerung geht – die Materialität von Kommunikation von Bedeutung ist, d.h. die spezifische und stets historische

⁴¹² Jelin, *Los trabajos de la memoria*, S. xi. Siehe auch Mariano Mestman, "Nueva York, septiembre de 2001: Una marca indeleble en el siglo que comienza", in Gerardo Yoel, *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires 2002, S. 255-292.

⁴¹³ In Argentinien wie in ganz Lateinamerika werden seit der Terrorismusdebatte um *Nine Eleven* verstärkt CIA-Interventionen registriert.

⁴¹⁴ Sarlo, *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*, S. 150f.

⁴¹⁵ Sarlo, *a.a.O.*, S. 151.

Beschaffenheit und Nutzung der Speichermedien interessant wird.⁴¹⁶ Deswegen werden nach einer Diktatur, in der die Kommunikationsmedien beherrscht wurden, im Zuge einer kritischen Erinnerungskultur gleichsam die Funktionsweisen der kontrollierten oder zensierten Medien mitanalysiert.⁴¹⁷

Das Buch und andere Gedächtnismedien aus Papier sind besonders zensuranfällig. Sie stehen aber auch einer repressiven Archivierungslogistik zur Verfügung, die erst nach Ende der Repression in ihrem Ausmaß erkannt wird. Dass aus papiernen Medien ebenso Denkmäler werden können, legt Beatriz Sarlo dar, wenn sie den *Nunca Más*-Bericht als "documento de primera mano" bezeichnet, d.h. dass sich in ihm die "materias mismas de la historia" zeigen.⁴¹⁸ Sarlo spricht davon, dass sich in diesen "Materialien der Geschichte" "Tatsachen" wiederfinden, und dies den genannten Report zum "Memoria-Monument" mache. Seine materielle "condición" oder "dureza" sei unmissverständlich.⁴¹⁹ Ob die Autorin diese Aussage auch angesichts des Internetauftrittes von *Nunca Más* aufrechterhält, kann hier nicht beantwortet werden.⁴²⁰

Um dieses Kapitel abzuschließen, sei noch ein Erinnerungsmedium erwähnt, das eine ganz besondere Materialität aufweist. Auf der *Homepage* von H.I.J.O.S. findet sich folgender Aufruf: "Vení a ponerte la camiseta por el juicio y el castigo". Es geht darum, ein T-Shirt zu kaufen und anzuziehen, das für die adäquate Strafverfolgung der "desaparecidos" wirbt.⁴²¹ Ähnlich wie bei den deutschen Antifa-T-Shirts handelt es sich hier um ein tragbares Medium, das in seiner ausgewiesenen Textualität den Körper umhüllt und diesen wiederum zum Medium ikonischer und verbaler Botschaft macht. Die Erinnerung an politische Gewalt wird externalisiert und kommuniziert, indem sie im öffentlichen Raum auf der Haut getragen wird: die T-Shirt-Träger/innen sind Gedächtnisträger/innen.

⁴¹⁶ Vgl. hierzu Hans Ulrich Gumbrecht und Karl L. Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a. M. 1988 sowie Aleida und Jan Assmann, "Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis", in Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt und Siegfried Wischenberger (Hg.), *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in Kommunikationswissenschaften*, Opladen 1994, S. 114-140.

⁴¹⁷ Für den argentinischen Fall siehe neben der wegweisenden Studie von Schindel z.B. die Tagung "Cultura y Medios en Dictadura y Democracia", vom 7. bis 9. Mai 2008 in der *Biblioteca Nacional Buenos Aires* sowie Oscar Landi (Hg.), *Medios, transformación y cultura política*, Buenos Aires 1987.

⁴¹⁸ Beatriz Sarlo, *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*, Buenos Aires 2001, S. 150.

⁴¹⁹ Sarlo, ebd.

⁴²⁰ Siehe *Nunca Más*: <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/>. (12. 1. 2010).

⁴²¹ Siehe <http://www.hijos-capital.org.ar/>. (12. 1. 2010).

3 Memoria-Generation I (1976-1996): Ästhetische Verfahrensweisen gegen die *desaparición forzada*

3.1 Kontra(re)präsentative Ästhetiken reagieren auf offizielle Phantasmen

Als Jorge Videla im Jahr 1977 die "Verschwundenen" und damit auch das "Verschwinden" als einer "Behandlung" nicht würdig definierte und dabei aus dem Bereich jener Adjektivierungen ausschloss, die einen kriminellen Tatbestand markiert hätten (nämlich: zwangsweise oder erzwungen), trug er zu einer Reihe von Deklarationen bei, die eine spezifische staatsterroristische Praxis legitimiert haben. Dass die politischen Zielsetzungen des "Proceso de Reorganización Nacional" nicht nur systematisch umgesetzt, sondern auch rhetorisch und medial angekündigt wurden und dass dies zu einer Rechtfertigung sowie zu einer Anbahnung der *desaparición forzada* geführt hat, lässt sich des Weiteren daran verfolgen, wie sich Presse, Radio und Fernsehen an diesem Prozess beteiligt haben. Die großen argentinischen Medienhäuser haben an der Depräsentation von Terror und Tod partizipiert, ja sogar eine Form des medialen Terrors ausgeübt, indem sie subtil-schreckenerregende Slogans der Regierung verbreiteten, während Nachrichten bezüglich der schrecklichen Konsequenzen der politischen Ereignisse systematisch zurückgehalten wurden. Auch diese Medien-Politik hat im Argentinien der 1970er Jahre ein ikonisches und verbales Vakuum verursacht.

Nächtliche Verschleppungen, geheime Festnahmestätten, entfernte Körper, mediale Euphemismen und Verschleierungen: Das im März 1976 installierte Regime schuf ein System des "given-to-be-seen" und des "given-to-be-invisible", das für die Seite der politischen und sozialen Opfer sowie für einen Großteil der argentinischen Bevölkerung in einem "percepticidio" mündete, derweil sich dahinter ein politischer Sachverhalt mit verheerenden sozialen, juristischen, historiographischen und ethischen Konsequenzen verbarg. Und doch haben Videlas Apostrophierungen, es handele sich bei einem Verschwundenen um keine "Wesenheit", sondern um einen Untoten, neben anderen Äußerungen, wie zum Beispiel jener Scilingos, einen phantasmagorischen Diskurs angelegt, der wiederum auch den ästhetischen Antworten auf den Wahrnehmungstod abverlangt, auf affine Rekurse der literarischen und bildergebenden Künste, insbesondere auf die der Neo-Phantastik und des Horrors, zurückzugreifen. Inwieweit sich dies chronologisch, ab 1976 und bis in die Zeit unmittelbar nach der Diktatur gestaltet hat und inwieweit dabei gleichzeitig, vor allem in den ersten Jahren der Diktatur, Kunstgriffe gegen die Zensur vorgenommen wurden, indem die ästhetischen Medien, angefangen bei den literarischen bis zu den performativen, ihre spezifischen Verfahrensweisen zuspitzen, wird Thema dieses

Kapitels sein. Dabei wird davon ausgegangen, dass der "percepticidio" mit Ende der Diktatur zwar einer Wiederbelebung des Wahrnehmungsfeldes Platz macht. Ebenso aber gilt, dass nachwirkende Strukturen – in Form residualer Einflüsse der politischen Kräfte aus der Zeit der Diktatur, die sich in Amnestiegesetzen oder der drastischen Instaurierung des neoliberalen Wirtschaftsmodells zeigen –, dazu führen, dass das mittlerweile wieder belebte kulturelle Feld, bzw. die vermehrte Text- und Bildproduktion der Zeit nach der Diktatur Einbußen erlebt, weil spätestens in den entpolitisierten 1990er Jahren ein rezessive Phase beginnt. Die Produktionen der "Camada Cadáver", um die es in dieser Untersuchung hauptsächlich geht, bauen somit erstens darauf auf, dass in den 1980er Jahre zwar einiges sichtbar und sagbar gemacht wurde. Zweitens aber prägt sie, dass in den 1990er Jahren, bis zum Jahrestag des Diktaturbeginns von 1996, kulturelle Einschnitte zu verzeichnen sind, die nicht zuletzt ökonomisch bedingt sind.

Dieses Kapitel legt deswegen ein Curriculum der medialen Produktionen gegen das erzwungene Verschwinden dar und setzt dafür im Jahr 1976 an, ja greift an mancher Stelle noch weiter zurück. Entlang von diskursanalytischen, repräsentations- und medientheoretischen Überlegungen soll herausgearbeitet werden, wie unterschiedliche ästhetischen Medien dazu beigetragen haben, dass Aspekte der staatsterroristischen Praxis, die in Argentinien seit 1976 stattfand, sagbar und sichtbar gemacht wurden – und wie darauf kulturpolitisch reagiert wurde. Dieser *Parcours* ist unabdingbar, da die künstlerischen Annäherungen an die Diskurse und Praktiken der Alterität, der Exklusion und Abwesenheit nicht nur auch auf weiter zurückliegende Ästhetiken rückführbar sind, sondern auch bis in die 1990er Jahre und ins neue Jahrtausend hinein nachwirken. In diesem Sinne sollen sowohl die ästhetischen bzw. medialen Anverwandlungen als auch die innere Dynamik eines historisch gewordenen und dennoch an die Gegenwart gebundenen kulturpolitischen Feldes beleuchtet werden. Dabei werden Kontinuitäten und Brüche bzw. Transformationen nachvollzogen.

Die ästhetischen Produktionen, die während und auch vor der letzten argentinischen Diktatur entstanden, haben mit einem äußerst markanten historischen Moment in Lateinamerika zu tun. Nach den Zusammenbrüchen des Neoliberalismus um die Jahrtausendwende entstehen Bewegungen, die diesem Moment Tribut zollen, etwa die unabhängigen, kontra-informativen argentinischen Filmbewegungen, die sich nach der argentinischen Krise von 2001/02 auf das *Tercer Cine* beziehen. Im Folgenden werden deswegen, nachdem in den ersten Kapiteln bereits einige ästhetische Verfahrensweisen gegen gewaltsam verursachte Formen der Absenz vorgestellt wurden, prominente literarische, filmische, fotografische und performative Vergegenwärtigungs- bzw. Simulationversuche präsentiert, die im Argentinien kurz vor, während und auch außerhalb

der Diktatur von 1976 erstellt wurden. Diese Arbeiten ebnen den Weg zu den mnemonischen Wiederverwertungen der "Camada Cadáver".

3.2 Trotz "genocidio cultural": Die argentinische Kulturproduktion seit 1976

Die umfassenden Repressionen, die in Argentinien ab 1976 stattfanden, zielten darauf ab, die Bevölkerung zu entpolitisieren. Nichtautorisierte Kulturproduktion wurde bestraft, oft mit dem erzwungenen Verschwinden. Dabei wurde von jedweder "moralischen Grammatik" abgesehen und auf sämtliche sozialen Gefüge zugegriffen⁴²², so dass der in Frankreich weilende Julio Cortázar den argentinischen Staat schließlich eines "genocidio cultural" anklagte.⁴²³ Dennoch versuchten argentinische Intellektuelle und Kulturschaffende – auch weil ihnen frühere traumatische Ereignisse wie der *cordobazo*, das Massaker von Trelew oder Ezeiza in Erinnerung geblieben sind⁴²⁴ – eine kritische Haltung zu wahren. "Desde esta práctica crítica", schreibt Francine Masiello, "se establecía un espacio público alterno". Masiello spricht sogar von "múltiples lenguajes de la cultura durante el Proceso", die sich gegen den geschlossenen Diskurs des Regimes gestellt hätten und damit vom Zentrum abgerückt seien, um einen marginalen Raum zu besetzen, in dem Rockmusik ebenso wie Literatur und Literaturkritik einen Ort gefunden hätten, um binäre Strukturen von Macht-Ohnmacht aufzubrechen.⁴²⁵ Auch seien Subjektivitätsskizzen in die ästhetischen Äußerungen eingeflochten, die den Einheits-Dogmen des Regimes mittels Bachtinscher Hybridisierungen und Unbenennbarkeiten widersprachen oder sich ihnen entzogen. Ebenso symbolische Körper-Rekonstruktionen hätten auf die biopolitischen Zugriffe durch den Staat reagiert.⁴²⁶

Dennoch wirkt unter der Diktatur nicht nur Zensur, sondern auch Selbstzensur. Nicht von ungefähr lässt Adolfo Aristarain in seinem Film *Tiempo de revancha* (1981) den Protagonisten sich

⁴²² Francine Masiello, "La Argentina durante el Proceso: Las múltiples resistencias de la cultura", a.a.O., S. 12.

⁴²³ Julio Cortázar nach Eduardo Goligorski, *Carta abierta de un expatriado a sus compatriotas*, Buenos Aires 1983, S. 37f. Cortázar äußert sich in dieser Weise, nachdem sich Fälle wie der von Rodolfo Walsh mehren.

⁴²⁴ Der *cordobazo* bezeichnet einen Arbeiteraufstand, der unter der ersten Etappe der sogenannten "Revolución Argentina" (einer von 1966-1973 installierten Diktatur, deren Machthaber Juan Carlos Onganía, Roberto Marcelo Levingston und Alejandro Agustín Lanusse waren) am 29. Mai 1969 in Córdoba stattfand. Der *cordobazo* führt zum Sturz Ongánias. Der Name *Masacre de Trelew* oder *Fusilamientos de Trelew* bezieht sich auf die Exekution von 16 peronistischen bzw. linksrevolutionären politischen Häftlingen der Haftanstalt Rawson, die am 22. August 1972 bei einem Fluchtversuch festgesetzt wurden. Das Massaker von Ezeiza (*Masacre de Ezeiza*) fand am 20. Juni 1973 statt, als sich anlässlich der Wiederkehr Juan Domingo Peróns aus beinahe achtzehnjährigem Exil am Flughafen Ezeiza links- und rechtsgerichtete peronistische Kräfte ein Gefecht lieferten und es zu Toten und Verletzten kam. Das Ereignis wird als Vorankündigung der unter José López Rega eingerichteten *Alianza Anticomunista Argentina* angesehen. Horacio Verbitsky begreift das Massaker als eine Schlüsseloperation gegen die erstarkenden Arbeiterbewegungen innerhalb des Peronismus. Vgl. Horacio Verbitsky, *Ezeiza*, Buenos Aires 1985, S. 9.

⁴²⁵ Masiello, "La Argentina durante el Proceso: Las múltiples resistencias de la cultura", a.a.O., S. 12f.

⁴²⁶ Vgl. Masiello, a.a.O., S. 13 sowie S. 26, u.a. Masiello bezieht sich Michail Bachtin, *The Dialogical Imagination*, 1981.

die Zunge mit einem Messer abhacken.⁴²⁷ Sprachlosigkeit verkehrt sich hier vom fremd- wie selbstaufgelegten, politischen und zivilgesellschaftlichen *status quo* in eine mitunter physische, irreparabel scheinende Realität. Vor diesem Hintergrund werden in Argentinien Mitte der 1980er Jahre Forderungen laut, eine vergleichende Kulturwissenschaft zu initiieren⁴²⁸, die die in den Jahren 1976 bis 1983 entstandenen Kulturproduktionen in ihrer ganzen, auf diese Realitätserfahrung antwortenden Komplexität erfasse und zudem noch mit Kulturproduktionen aus Gesellschaften vergleiche, die Ähnliches erlebt haben (allen voran die uruguayische und chilenische). Man erhofft sich einen gemeinsamen Zugang zu den verschütteten kulturellen Feldern.

Es folgt eine Übersicht zu den argentinischen Literaturen, ohne dass jedoch auf vergleichende Fälle in Uruguay oder Chile eingegangen werden könnte. Die ersten Unterkapitel widmen sich der Narrativik, es schließt sich ein Überblick zum poetischen Schreiben an. Die visuellen und performativen Produktionen gegen den "genocidio cultural" werden im Anschluss besprochen.

3.3 Rückblick I: Literarische Verfahren gegen die *desaparición forzada*

Im Jahr 1996 werden in Argentinien Archive zugänglich, die das zensorische Vorgehen des Erziehungs- und Kultusministeriums (*Ministerio de Cultura y Educación*, MCE) dokumentieren, insbesondere dessen Tätigkeiten während der ersten Jahre nach 1976. In den Archivakten lässt sich nachlesen, wie zensorische Eingriffe legitimiert wurden. Ebenso aber finden sich Anordnungen zur regelmäßigen Vernichtung der Zensurakten. Dennoch haben fünf Kilo maschinengeschriebener Unterlagen überdauert. Als sie von Journalisten ausgewertet werden, ist die Rede von einem "Vulkan", der nicht aufhöre, "Gespenster und andere Überraschungen" auszuspeien⁴²⁹: die Zensurregister führen über 230 Kulturschaffende, literarische Werke, Presseorgane, aber auch Kinderliteratur auf.⁴³⁰ Mit der Aktenöffnung wird es möglich, sich einen Einblick darüber zu schaffen, wie das Regime die "ideologische Reinigung bzw. "nachträgliche

⁴²⁷ Adolfo Aristarain, *Tiempo de revancha*, Argentinien 1981, 112 Min.

⁴²⁸ Vgl. René Jara und Hernán Vidal in ihrem Vorwort zu Balderston et al. (Hg.), *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, S. 11-29, S. 9f. Die Publikation geht auf eine im März 1986 in der University of Minnesota abgehaltene Konferenz zurück, in der argentinische, US-amerikanische sowie chilenische und uruguayische Literaturkritiker/innen eine "reconstrucción de un universo simbólico de recongregación democrática de las culturas nacionales" versuchten.

⁴²⁹ Siehe Sergio Ciancaglini, Oscar Raúl Cardoso, María Seoane, unter Mitarbeit von Mariana García und Alejandro López Lépori, "Los archivos de la represión cultural. A veinte años del golpe", am 24. März 1996 in *Clarín digital*, <http://www.clarin.com/diario/96/03/24/claridad.html>. (21. 1. 2009).

⁴³⁰ Unter den Presseorganen befindet sich etwa das US-amerikanische Magazin *Time*. Nachrichtenmedien wurden vor allem dann zensiert, wenn sie Informationen zur wirtschaftlichen Lage Argentiniens lancierten.

Vernichtung" "gefährlicher Agenten"⁴³¹ innerhalb des kulturellen Feldes definierte und ausführte. Die "Lucha contra la subversión" ("LCS"-Methode) fand auch im Rahmen einer sogenannten "Operación Claridad" und eines "Operativo Enseñanza" statt und zielte darauf ab, kulturell und pädagogisch tätige "opponentes" zu ermitteln, zu überwachen und auszuschalten. Diese Arbeit besorgte eine Einheit, die unter dem Decknamen "Recursos Humanos" operierte und dem argentinischen Geheimdienst angehörte.⁴³² Neben der geplanten Vernichtung eines Teils der argentinischen Bevölkerung dokumentieren die streng geheimen Akten die systematische Zerstörung intellektueller Positionen und Produktionen. Während die intellektuelle Linke, die universitären Gremien und alle weiteren "Schlüsselvermittler", die angeblich antinationale Botschaften verbreiteten⁴³³, infiltriert und denunziert wurden, wurden Kategorien wie "Reinheit" und "Bildung" festgelegt. Sie sollten die "Grundlagen für eine zielgerichtete Integration des nationalen Charakters" bieten, also für eine staatstragende Moral sorgen.⁴³⁴ Die Journalist/innen Ciancaglini, Cardoso und Seoane, die die Akten ausgewertet haben, betonen, dass sich selbst bei nur flüchtigem Einsehen der Akten ein eindruckliches Bild der Vernichtungspolitik der Diktatur zeige. Da die Dokumente nur Bruchstücke dessen abbilden, was sich im kulturellen Feld während der Repression ereignet hat, werden die folgenden Unterkapitel die Einsicht in die literarischen, visuellen und performativen Dissidenzen und die auf sie antwortenden Repressalien vertiefen – so dass die Produktionen der "Camada Cadáver", um die es in Kapitel 4 und 5 geht, umso mehr als explizit postdiktatorisch bezeichnet werden können.

⁴³¹ Auf Spanisch ist die Rede von: "depuración ideológica", "eliminación ulterior", "agentes peligrosos". Vgl. Ciancaglini, Cardoso und Seoane, "Los archivos de la represión cultural. A veinte años del golpe", *a.a.O.*

⁴³² Der *Secretaría de Inteligencia del Estado* (SIDE) wurden dafür wurden inoffizielle Budgets zur Verfügung gestellt. Agustín Camilo Valladares, der 1996 jede Aussage verweigert, ist Autor vieler der Dokumente und Anordnungen, die Ciancaglini, Cardoso und Seoane als "düster und gleichzeitig faszinierend" bezeichnen, weil sie die Vernichtungspläne gegen "ideologische Aktivisten" belegen, die selbst 1981 noch, als es keine Guerilla-Aktivität mehr gab, mit Terroristen gleichgesetzt wurden und damit in der Logik des Regimes eine sofortige "erradicación" verlangten. Die Verdächtigen wurden nach einem System von "fórmulas" klassifiziert, die von 1 bis 4 reichten. Cortázar rangierte dabei unter Kategorie 4 ("höchstgefährlich"), bei Borges waren die fehlenden "antecedentes marxistas" verantwortlich für eine Klassifizierung unter "fórmula 1" ("beobachtungswürdig"). Unter den weiteren Betroffenen befanden sich u.v.a. Osvaldo Bayer, Abelardo Castillo, Griselda Gambaro, Rodolfo Walsh, Mempo Giardinelli, Enrique Medina, Dalmiro Sáenz, Eduardo Pavlovsky, Ernesto Sabato, David Viñas, viele Mitglieder des argentinischen Schriftsteller-Verbandes (SADE; seit 2001 SEA) sowie die Schauspielerinnen Norma Aleandro, Norman Briski und z.B. auch Mercedes Sosa. Die Liste verbotener/verschwendener Intellektueller und Künstler/innen findet sich, im Zusammenhang mit der Bekanntgabe der Maßnahmen der "Operación Claridad" zum 20. Jahrestag des Diktaturbeginns, unter <http://www.clarin.com/diario/96/03/24/prohibid.html>. (21. 1. 2009).

⁴³³ Als "comunicadores llaves" galten Bürger/innen, die kritisch über Familie, Religion, Nation, Ordnung und Hierarchie oder das Prinzip des Privateigentums dachten. In den Akten werden ihnen folgende Eigenschaften oder Äußerungsformen zugeschrieben: "tendencia a modificar la escala de valores tradicionales"; "[d]esnaturalización del principio de la propiedad privada"; "mensajes con connotaciones ideológicas *ajenas a nuestro sentir nacional*". Hervorhebung von der Redaktion *Clarín*. Die Zitate stammen vom damaligen Erziehungssekretär Gustavo Perramón Pearson. Hier nach Ciancaglini, Cardoso und Seoane, ebd.

⁴³⁴ Auf Spanisch: "Bases formativas para la integración objetiva del ser nacional". Vgl. ebd.

3.3.1 Narrative zu Exil-Debatte und Utopieverlust

Von zentraler Bedeutung für die Bestandsaufnahme einer literarischen Ästhetik der Zeit des erzwungenen Verschwindens in Argentinien ist⁴³⁵, so man neben Masiello auch einer bereits aus dem Jahr 1981 stammenden Äußerung Luis Gregorichs folgt, dass kaum von einer geschlossenen Generation von Literaturschaffenden zu sprechen sei:

En los últimos años no se ha advertido nada que parezca, por lo menos en la prosa narrativa, a una corriente estética o ideológica que pueda calificarse de dominante y que haya servido para agrupar en su torno a un número considerable de escritores.⁴³⁶

Einige Monate nach Gregorich fasst Beatriz Sarlo hingegen diese Diversität als konstituierend für das literarische Feld der Zeit auf und schließt dabei die Kategorie der 'Generation' ein:

Para reconstruir la trama del espacio literario argentino parece indispensable reconocer *el derecho de las diferencias*: la diferencia estética, la diferencia ideológica, la recuperación de un conjunto de experiencias sociales que se manifiesta fracturado dramáticamente.⁴³⁷

Besonders besticht hier der Hinweis auf den 'dramatischen Bruch', der durch die unterschiedlichen sozialen Erfahrungswelten gegangen sei, auf die sich die Schriftsteller/innen, die während der Diktatur tätig waren, bezogen. Dennoch sollte auch betont werden, dass zwischen dem literarischen Schaffen der 1970er Jahre und dem der achtziger Jahre zwar keine strenge Zäsur gezogen werden muss, angesichts der Jahrzehntwende jedoch von einer "nueva novela argentina", also einem "neuen argentinischen Roman" mit hybridem und transitorischen Charakter gesprochen werden kann⁴³⁸, dessen Qualitäten auch damit zu tun haben, dass in ihm

⁴³⁵ Unter den einschlägigen Arbeiten hierzu befinden sich, neben vielen Zeitschriftenartikeln: Balderston et al. (Hg.), *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Roland Spiller, *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt am Main 1991; Fernando Reati, *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*, Buenos Aires 1992; Karl Kohut und Andrea Pagni (Hg.), *Literatura argentina hoy: De la dictadura a la democracia*, Frankfurt am Main 1993; Carmen Perilli, *Las ratas en la Torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992*, Buenos Aires 1994; David W. Foster, *Violence in Argentine Literature. Cultural Responses to Tyranny*, Columbia/Missouri und London, 1995; Karl Kohut (Hg.), *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*, Frankfurt am Main und Madrid 1996; Jorgelina Corbatta, *Narrativas de la Guerra sucia en Argentina* (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig), Buenos Aires 1999; Sandra Lorenzano, *Escrituras de sobrevivencia*, Buenos Aires 2001, Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo*, Buenos Aires 2005; Elizabeth Jelin und Ana Longoni, *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Madrid 2005. Weiterhin siehe auch: David Viñas, *Literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires 2006; Daniel Link, *Leyenda. Literatura argentina: Cuatro cortes*, Buenos Aires 2006.

⁴³⁶ Luis Gregorich, "Nuevos caminos de la narrativa argentina", in *Clarín. Cultura y Nación*, 11. Juni 1981, S. 8.

⁴³⁷ Beatriz Sarlo, "Condiciones y conflictos de la literatura argentina", in *Clarín. Cultura y Nación*, 5. November 1981, S. 1. [Hervorhebung von der Autorin].

⁴³⁸ Roland Spiller, "Prólogo", in ders., (Hg.), *La novela argentina de los años 80*, S. 9-12, S. 9. Spillers Sammelband konzentriert sich auch deswegen titelgebend auf die 1980er Jahre, weil die 1970er Jahre im Zeichen des Post-Booms von der Forschung stärker ins Auge gefasst wurden. Zu beachten ist allerdings, dass die argentinische Narrativik bereits vor 1976 von Frakturen gekennzeichnet ist, weil in ihr seit Jahrzehnten erfahrene gesellschaftliche Desintegrationen und Verluste adaptiert werden. Für Fernando Reati gilt jedoch das Jahr 1975 als einschneidender, repressiver Wendepunkt, nachdem – auf die Diktatur von 1966-1973 – eine relative Meinungsfreiheit herrscht, bis sich 1975 abzuzeichnen beginnt, was ab 1976 geschehen würde. Vgl. Fernando Reati, *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*, S. 24. Grundsätzlich kann für die literarische Adaptation der Traumata eine zeitliche Verzögerung angenommen werden, die sich tendenziell Ende der 1970er Jahre vollzieht, da der gesamte Umfang der Schäden nicht sofort übersetzt werden kann.

nicht nur die Nachwirkungen von Zensur, Selbstzensur und Schweigen abzulesen sind, sondern ebenso die Konsequenzen der Tatsache, dass ein Teil der argentinischen Intelligenz zu Beginn der Diktatur von 1976 das Exil wählte.⁴³⁹ Dies löste eine "exilio"- "insilio"-Debatte aus, die paradigmatisch an der Auseinandersetzung zwischen Julio Cortázar und Liliana Heker exemplifiziert und auch an einer Stellungnahme von Abelardo Castillo nachvollzogen werden kann, der wie Heker neben Ricardo Piglia, Ernesto Sabato, Andrés Rivera u.a. das innere Exil wählte.⁴⁴⁰ Die Debatte war derartig aufgeladen, dass der Frage nach Sinn, Variation und Effekt intellektueller Dissidenz kaum mehr objektiv nachgegangen werden konnte. Die kulturelle und intellektuelle Produktion Argentiniens während der Diktatur wurde somit nicht nur von der "Operación Claridad" beschnitten, sondern erlebte auch dort Interferenzen, wo ins Exil Gegangene von 'Insilierten' beschuldigt werden, sich aus ihrer politischen Verantwortung gestohlen zu haben.

Das Exil verursachte eine Deterritorialisierung wichtiger Stimmen ins Ausland und verhinderte einen geschlossenen generationellen Auftritt. Als im Jahr 1983 viele Exilierte zurückkehren, steht demnach eine Reintegration in eine dystopische Gesellschaft, aber auch in eine zerrüttete intellektuelle Generation an, in deren Angesicht zudem erneut die Abwesenheit am Ort des Geschehens legitimiert werden muss.⁴⁴¹ So sehr Masiello von Polyphonie und Hybridität der (entsprechend metaphorisierten) Diskurse während der Diktatur spricht, ereignet sich ab Mitte der 1980er Jahre somit eine Situation kultureller "Unübersichtlichkeit"⁴⁴² und kulturellen Unbehagens. Das Debakel, das die Diktatur auf ihre Weise produziert hatte, wird dabei mitunter reinszeniert: es zeigt sich eine polarisierte Gesellschaft, in der es zu Denunziationen gekommen

⁴³⁹ Neben einigen weiteren Autor/innen, die im Zusammenhang der Akten der "Operación Claridad" genannt wurden, trifft dies zu auf: Osvaldo Bayer, Antonio di Benedetto, Julio Cortázar, Alicia Dujovne Ortiz, Griselda Gambaro, Mempo Giardinelli, Alicia Kozameh, Enrique Medina, Tununa Mercado, Sylvia Molloy, Pedro Orgambide, Manuel Puig, Alicia Steinberg, Héctor Tizón, Eduardo Pavlovsky, Juan José Saer, Luisa Valenzuela, David Viñas, u.v.a.

⁴⁴⁰ Siehe Abelardo Castillo, "Cortázar: La cercanía lejana", in *La Máquina del Tiempo. Revista de Literatura*, 12. Juli 2007, <http://www.lamaquinadel tiempo.com/cortazar/castillo3.htm>. (18. 6. 2010). Für Cortázar ist das Exil eine positive Instanz, eine "Waffe", die auf die negative Realität der Zensur mit einem Realitätssprung (in eine andere Welt) reagiert. Hierzu Julio Cortázar, *Argentina: Años de alambradas culturales*, Barcelona 1984, S. 40. Weiterhin siehe Abelardo Castillo, *Las palabras y los días*, Buenos Aires, 1999. Zur "exilio"- "insilio"-Debatte außerdem vgl. Jorgelina Corbatta, *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina*, S. 27ff sowie S. 32ff. oder Pablo Massei, *Héctor Tizón: Una escritura desde el margen*, Córdoba, 1988, S. 51 sowie S. 96. Hier kommt Tizón zu Wort und schließt sich Cortázars Meinung an, ein passives Exil käme nur den Verantwortlichen eines Regimes entgegen.

⁴⁴¹ Die Problematik der Wiedereingliederung in das redemokratisierte Argentinien hat Pedro Orgambide 1987 in *La convaleciente*, Buenos Aires 1987 beschrieben, indem er seine Protagonistin sich in erster Linie betäubt und abgekapselt fühlen lässt. Auch Luisa Valenzuela hat, einige Jahre hiernach, mit *Realidad nacional desde la cama*, Buenos Aires 1990, eine Art Trance-Text verfasst, auf den noch zu sprechen kommen wird. Tomás Eloy Martínez weist wiederum darauf hin, die Alfonsín-Regierung habe Zurückgekehrte mit keinerlei Wiedereingliederungsmaßnahmen unterstützt. Die Zurückgekehrten seien vor allem damit befasst gewesen, nach ihrer Isolation Bruchstücke einer nationalen und sozialen Realität auszumachen, die sie kaum mehr zu benennen in der Lage waren. Vgl. Tomás Eloy Martínez, zitiert in Colin M. Lewis und Nissa Torrents, *Argentina in the Crisis Years (1983-1990). From Alfonsín to Menem*, London 1993, S. 17. Das Centro Editor de América Latina hat im Jahr 1985 eine Sammlung von Stimmen Exilierter publiziert: *Centro Editor de América Latina* (Hg.), *La Argentina Exiliada*, Buenos Aires 1985.

⁴⁴² Spiller, "Prólogo", a.a.O., S. 7. Spiller bezieht sich hier auf den Begriff von Jürgen Habermas.

war, die Einen geblieben und die Anderen gegangen waren und sich hiermit unterschiedliche, kaum mitteilbare Formen der In- und Exklusion ereignet hatten.⁴⁴³

Dennoch geschieht in Argentinien mit Eintritt in die 1980er Jahre viel. Noch im Jahr 1982 gibt das *Centro Editor de América Latina* zusammen mit *Ediciones de La Flor* die Kollektion "Las nuevas propuestas" heraus.⁴⁴⁴ Neben bereits bekannten Texten werden hier Werke veröffentlicht, die erst Ende der 1970er Jahre bzw. zu Beginn der 1980er Jahre auf den Plan treten, darunter solche von Fogwill und César Aira. Mit Ende der Diktatur 1983 gelangen viele u.a. in Spanien verlegte Texte nach Argentinien. Eine besondere Relevanz kommt jenen testimonialen Texten zu, die die realistische Schreibweise der "literatura comprometida" der 1960er Jahre fortführen, sie jedoch mit phantastischen Verfahrensweisen koppeln, um sich dem Schrecken der Diktatur anzunähern. Beispiel ist hier *Recuerdo de la muerte* von Miguel Bonasso.⁴⁴⁵

Insgesamt kann formuliert werden, dass trotz der divergierenden Erfahrungshorizonte und der Auseinandersetzung um "exilio" und "insilio" den meisten Literaturschaffenden vorrangig daran gelegen ist, kritische Memoriaarbeit zu leisten. *Res factae* und *res fictae* werden so auch gemäß der Betrachtungsweise der "nueva novela histórica"⁴⁴⁶ miteinander abgeglichen. Die hierbei entwickelten Erzähltechniken, die von der Praxis prominenter Texte wie Juan José Saers *Nadie nada nunca*, Ricardo Piglia *Respiración artificial* oder Manuel Puig *Maldición eterna a quien lea estas páginas* geprägt sind, aber auch Populärsprachliches, vorgeführt in *Flores robadas en los jardines de Quilmes* von Jorge Asís⁴⁴⁷, werden die zukünftigen Schreibweisen beeinflussen. Neben Geschichtskritik, die im Übrigen auch den Peronismus reflektiert⁴⁴⁸, erfolgt eine Suche nach neuen Visionen, obgleich die Zeit der ideologischen Utopien vorbei ist.

Auf die 1980er Jahre folgt eine politische Periode unter Carlos Menem, die, wie bereits mehrfach angedeutet, mit dem Desiderat der Erinnerung konfligiert. Der Wille zur literarischen Erinnerungskultur steht sogar einem offiziellen Bemühen um Vergessen gegenüber.⁴⁴⁹ So erklärt sich auch, dass das Thema der Diktatur vermehrt erst wieder berührt wird, als der Jahrestag des Diktaturbeginns 1996 naht, in dessen Zusammenhang sich auch eine "Generación Después"

⁴⁴³ Hier etwa eine Passage bei Tizón, in der an ein Schild erinnert wird, das zum Denunzieren aufruft. Vgl. Héctor Tizón, *La casa y el viento*, Buenos Aires 1987, S. 13.

⁴⁴⁴ Das Verlegerzentrum und der Verlag waren extrem von den Repressalien während der Diktatur betroffen. Die Kollektion wird von Susanna Zanetti geleitet.

⁴⁴⁵ Miguel Bonasso, *Recuerdo de la muerte*, Buenos Aires 1984.

⁴⁴⁶ Zu dieser (postmodernen, antimimetischen) Untergattung wird noch im nächsten Kapitel Näheres gesagt. Vorweg sei genannt: Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina. 1979-1992*, Mexiko-Stadt 1993.

⁴⁴⁷ Jorge Asís, *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, Buenos Aires 1980; Juan José Saer, *Nadie nada nunca*, Mexiko-Stadt 1980, Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Buenos Aires 1980, Manuel Puig, *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, Barcelona 1980.

⁴⁴⁸ Vgl. auch Spiller, a.a.O. S. 9.

⁴⁴⁹ Hierzu der Sammelband von Adriana Bergero und Fernando Reati (Hg.), *Memoria Colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay*, Buenos Aires 1996. Mit Texten von Andrés Avellaneda, Saúl Sosnowski, Alicia Kozameh u.a. Der Band befasst sich mit der Politik des Vergessens bzw. einer 'implodierenden Memoria' der 'peripheren Postmoderne' sowie mit der Lektüre dieser Phänomene in der testimonialen und fiktionalen Literatur und im Film.

äußert.⁴⁵⁰ Dabei scheint die Amnesie der 1990er Jahre kein plötzlich und isoliert auftretendes Phänomen, sondern eine Art Wiederauftritt des Schweigens und immediaten Vergessens, das unter der Diktatur geherrscht hatte. An dieser Stelle kann und soll nicht beantwortet werden, in welcher Weise hier gesellschaftliche und offizielle Memoria-'Inkubationen' oder -Zensuren greifen. Dennoch fällt auf, dass ab dem Jahr 1996 (als rituelles Korrektiv-Datum) ein literarisches Speichergedächtnis an ein aktives Funktionsgedächtnis gekoppelt zu werden scheint und aus einem relativen Stillstand erneute literarische Transformationen stattfinden, die vor allem an den Arbeiten der jüngsten Geschichte deutlich werden. Hingegen ist ein Augenmerk auf die Zuspitzung der neoliberalen Modernisierung Argentiniens zu legen, die sich in eine globale Entwicklung einbettet und ohne eine gewisse 'Portion' Vergessen nicht hätte stattfinden können. Nicht umsonst wird Mempo Giardinelli im Februar 2002, in den schlimmsten Tagen des argentinischen Notstandes, von einem "bancoterrorismo" sprechen, dem die argentinische Kultur und Gesellschaft anheimgefallen sei. Die "nueva diáspora", die durch die Krise ausgelöst worden sei, betreffe in erster Linie auch Kulturschaffende, so der Autor. In dieser Presseäußerung Giardinellis wird das von Rodolfo Walsh im Jahr 1977 paradigmatisch geprägte Textformat anitiert, das zu dessen erzwungenem Verschwinden geführt hatte: die *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar*. Bereits Goligorsky hatte im Jahr 1983 mit seiner *Carta abierta de un expatriado a sus compatriotas* auf Walshs Text geantwortet.⁴⁵¹ Giardinellis Text wiederum trägt den Titel "La crisis argentina: Carta abierta por la resistencia de la cultura latinoamericana".

Walsh, Goligorsky und Giardinelli sprechen in jeweils unterschiedlichen historischen Momenten über die Notwendigkeit kulturellen Widerstandes und benennen gleichzeitig die Gefahr der kulturellen und sozio-ökonomischen 'Ausblutung' Argentiniens und Lateinamerikas. Giardinelli schreibt: "[...] nuestro teatro, nuestro cine, nuestras editoriales, nuestra cultura están desapareciendo."⁴⁵² Und: "Es el resultado de casi 20 años de democracia genuflexa en la que se permitió que las semillas venenosas sembradas por Videla y Massera germinaran en frutos llamados impunidad, doble discurso, inequidad e indolencia." Der Autor spricht von einem "abwesenden Staat" und geschlossenen Buchläden – eine Metonymie für den intellektuellen Ausverkauf des Landes – aber auch von der "heroischen Nutzung" des Internet in den Tagen des nationalen Notstandes. Quintessenz seines Protokolls ist, dass der Schrecken der 1970er Jahre im Gegensatz zu den Wirrnissen nach der Jahrtausendwende nicht umsonst gewesen sei, da die, die gegen ihn vorgingen, zumindest an Sinn und Erfolg ihres Widerstandes geglaubt hätten.

⁴⁵⁰ Auf diese Zwischengeneration vor der "Camada Cadaver" wird im nächsten Kapitel noch detailliert eingegangen.

⁴⁵¹ Eduardo Goligorsky, *Carta abierta de un expatriado a sus compatriotas*, Buenos Aires 1984.

⁴⁵² Mempo Giardinelli, "La crisis argentina: Carta abierta por la resistencia de la cultura latinoamericana", *Página/12* am 25. Februar 2002, <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/index-2002-02-25.html>. (5.5.2010).

Angesichts dieser Einschätzung Giardinellis wird die Betrachtung der kulturellen Produktion jener, die die 1970er und -80er Jahre nicht bewusst erlebt oder aktiv mitgestaltet haben, weil sie noch Kinder waren, umso dringlicher. Bevor in den nächsten Kapiteln die Interventionen der "Camada Cadáver" im Spannungsfeld neuer nationaler und subjektiver Krisenhaftigkeit, dem Fehlen ideologischer/utopischer Horizonte und dem Desiderat der Erinnerung dargelegt werden, soll im Folgenden beleuchtet werden, inwiefern sich der Generation Giardinellis das Schreiben als "escritura de vida y escritura debida" darbot.⁴⁵³

3.3.2 Tod und Text/Überleben und Metapher

Eine kulturelle Generation definiert sich dadurch, dass ihre Angehörigen etwa zur gleichen Zeit in das soziale und kulturelle Leben einer Gemeinschaft eintreten. Weiterhin prägt sie die Teilhabe an einem gemeinsamen geschichtlichen Zeitabschnitt. Wenn dieser Zeitabschnitt von politischer Gewalterfahrung geprägt ist, spielen womöglich auch Erfahrungen mit dem Tod und dem Überleben eine Rolle oder wirken sich gar auf die Generationsdauer aus. Geht man von diesen Annahmen aus, so ließe sich formulieren, dass den argentinischen Literaturen ab 1976 nicht nur die Übersetzung von Repression und Terror eingeschrieben ist, sondern auch die des (biopolitischen und generationellen) Todes. Als verunsichtbarte, paradoxe Präsenz manifestiert sich dieser im Alltag und wandelt sich sogar zum Allgemeinplatz.⁴⁵⁴ Vor dem Hintergrund des "percepticidio", also der von Medien und Regierung lancierten Behauptung, da sei "nichts zu sehen", was auf ungerechtfertigte Repression oder Tod hindeute, war dies ein Widerspruch, mit dem sich die Literatur auseinandersetzen musste.

Viele der der Autor/innen, die während der Diktatur tätig sind, verwendeten in ihrer Adaptation der politischen Wirklichkeit, gewaltsames Verschwinden und depräzentierten Tod inbegriffen, eine Ästhetik, die sich aus dem avantgardistischen Schreiben seit Macedonio Fernández ableitete und damit das Subjekt, auch über die spezifische Erfahrung der Diktatur hinaus, schon im Vorhinein als entfremdet vertextete.⁴⁵⁵ Im Zusammenhang mit der postmodernen Optik, die in den kurz vor, während und nach der Diktatur verfassten literarischen Werken aufscheint, sei angemerkt, dass die zu Beginn der 1960er Jahre in Argentinien stark rezipierten

⁴⁵³ Mempo Giardinelli, a.a.O.

⁴⁵⁴ Vgl. Tomás Eloy Martínez, *Lugar común la muerte*, Caracas 1979. Der Autor bezieht sich hingegen nicht nur auf den "argentinischen Tod", sondern spricht vor allem in generellen Zügen von der Zunahme des multiplizierten, massenhaften Todes – etwa auch angesichts Hiroshimas und Nagasakis.

⁴⁵⁵ Vgl. Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Buenos Aires 1990, S. 153. Dazu auch Noé Jitrik, "La 'novela futura' de Macedonio Fernández", in Jorge Lafforgue (Hg.), *Nueva Novela Latinoamericana*, Band 2, Buenos Aires 1972, S. 64. Relevant bei der Herausbildung des Romans, der auf die Repression während der Diktatur antwortet, ist somit das Rekurren auf bereits in den historischen Avantgarden entwickelte Schreibweisen, darunter prominent jene von Macedonio Fernández (etwa *Adriana Buenos Aires*, 1922). Vor allem auch die Reflexionen dieses Autors über "letzte schlechte" bzw. "erste wahrhaft gute" Romane sind von Bedeutung.

gesellschaftskritischen, teilweise mit der Kubanischen Revolution sympathisierenden philosophischen Strömungen, so etwa das Denken Sartres, mit der Rezeption der Schriften von Foucault, Barthes, Deleuze, Bataille und Lacan parallel liefen. Auch die Schriften Walter Benjamins waren nach dem Verlust bzw. der Zerschlagung des sozialrevolutionären Potentials in dem südamerikanischen Land eine Vorlage für die literarische Betrachtung gesellschaftlicher Dystopie. Hierbei ist ebenso von Bedeutung, dass die Tradition der "literatura comprometida" etwa von David Viñas verteidigt wurde, die neuen postmodernen Aporien diese jedoch relativierten. Rodolfo Walsh hatte mit *Operación Masacre* bereits 1956 in einer Quasi-Replik auf Echevarría's Diktaturparabel *El matadero* (1871)⁴⁵⁶ ein hybrides Werk verfasst, das zwischen 'Testimonium, investigativem Journalismus und Krimi oszillierte und Geschichtsschreibung 'von unten' mit theoretischem Hintergrund kombinierte.⁴⁵⁷ Das Werk wurde zu einem Meilenstein der engagierten Literatur. Nachdem Walsh im Jahr 1977 gewaltsam verschwindet, zeichnet sich allerdings die Notwendigkeit einer stärker chiffrierten Reflexion und Adaptation politischer Wirklichkeit ab. Die pragmatische wie diskursive Seite des "compromiso social" wird durch das symbolische Sprechen ersetzt. Dieses beginnt eine buchstäbliche Schlüsselfunktion einzunehmen, wie María Josefa Barra unterstreicht: "Como no podemos expresar directamente nuestra relación con la realidad, caemos en la metáfora, la traducción o el silencio [...]".⁴⁵⁸ Und Ricardo Piglia schreibt in seinem unter der Diktatur veröffentlichten, zum Paradigma gewordenen Roman *Respiración artificial*:

[...] eludir el contenido, el sentido literal de las palabras y buscar el mensaje cifrado que estaba debajo de lo escrito, encerrado entre las letras, como un discurso del que sólo pudieran oírse fragmentos, frases aisladas, palabras sueltas en un idioma incomprensible, a partir del cual había que reconstruir el sentido. Uno, sin embargo, tendría que ser capaz (pensó) de descubrir la clave incluso en un mensaje que no estuviera cifrado.⁴⁵⁹

Die Metapher als Mittel zur Verschlüsselung erbringt in Zeiten von Zensur ihre höchste Leistung, weil sie nicht nur als sprachliches Medium auftritt, das, aristotelisch gesehen,

⁴⁵⁶ Von diesem Werk wird weiter unten in diesem Kapitel noch genauer die Rede sein.

⁴⁵⁷ Rodolfo Walsh, *Operación Masacre*, Buenos Aires 1957. Walshs Text berichtet von einem Massaker, bei dem im Jahr 1956 peronistische Aktivisten erschossen wurden, die auf den u.a. von Pedro Eugenio Aramburu vorgenommenen Putsch ("Revolución Libertadora", 1955) gegen Juan Domingo Perón antworteten. *Operación Masacre* wurde vor der Buchpublikation ohne Autorenangabe und in mehreren Folgen von der Zeitschrift *Mayoría* veröffentlicht. Das Massaker wurde nicht geahndet, Aramburu aber 1970 von den Montoneros umgebracht. Daniel Link weist darauf hin, dass *Operación Masacre* die spätere "literatura testimonial" vorwegnehme. Siehe Daniel Link, "Rethinking Past Present", in *Review: Literature and Arts of the Americas* Nr. 40 (2), S. 218-230, S. 220. Die argentinische "literatura testimonial" wird gemeinhin weniger zur Kenntnis genommen, als die kubanische oder zentralamerikanische. Gerade aber angesichts der Erfahrung des erzwungenen Verschwindens kommt es zu einer verstärkten Produktion, an der sich vor allem auch Frauen beteiligen. Siehe beispielhaft Alicia Partnoy, *La escuelita*, Buenos Aires 2006; Nora Strejilevich, *Una sola muerte numerosa*, Miami 1997. Ebenso herauszustreichen ist der lyrische Testimonialroman von Susana Romano Sued, *Procedimiento. Memoria de la Perla y la Ribera*, Córdoba 2007.

⁴⁵⁸ María J. Barra, "Respiración artificial: Retórica y Praxis", in Spiller, *La novela argentina de los años 80*, S. 13-36, S. 23.

⁴⁵⁹ Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Buenos Aires 1980, S. 119f.

"ästhetische Lust" bereitet⁴⁶⁰, sondern ebenso eine existentielle Dimension literarischer Produktion und Rezeption tangiert. In Argentinien konnte Mimesis für die unter der Diktatur geschriebenen Texte schon allein aus pragmatischen Gründen keine adäquate Repräsentationsform mehr sein.⁴⁶¹ Literaturen unter einem autoritären Regime sind stets potentiell von der Unvollständigkeit bedroht. Hinter literarischen Fragmentationen und Frakturen kann sogar der Tod eines Autors oder einer Autorin stehen. Und doch ist, während die metaphorische Verschlüsselung zur Strategie literarischen Überlebens wird, das Schreiben selbst eine konkrete und symbolische Überlebensform, die soziale Desintegration und monolithische Meinungsbildung kompensiert:

[...] con el halo de la muerte impregnando la cotidianidad de la Argentina de la dictadura, el ejercicio literario funcionó como forma de sobrevivencia. En una realidad en la que se hallaban obturadas las vías de relación entre los miembros de la sociedad, buscó modos de "hablar de lo indecible" a través de un ejercicio fragmentario, heterodoxo, minoritario, es decir, contrario a las pautas de discursividad dominantes, a las del discurso del autoritarismo construido, básicamente, sobre una verdad única e indiscutible.⁴⁶²

Die spezifischen Rekurse der postmodernen Ästhetik, die aufgrund ihrer Neigung zur (spielerischen) Ausweglosigkeit apolitisch wirken können, werden dabei grundsätzlich politisch, da ebenso Aporien monolithisches Denken konterkarieren. Wenngleich die argentinischen Literaturen, wie bereits Masiello formulierte, ab 1976 nurmehr minoritäre Stellung beziehen konnten, wurden sie doch zu differenten Aussageformen, da der monologische Diskurs des Regimes kontroverse Aussagekanäle in der Weise unterband, dass allein der Akt des Wortergreifens schon eine Form des Widerstandes war.

Mnemotechnisch gesehen stellt die literarische Narration der Ereignisse während der argentinischen Diktatur nicht nur den Versuch dar, Traditionen zu kontinuieren, die neben den testimonialen oder journalistischen Darstellungen von offiziellen Wahrnehmungsvorgaben abwichen. Die literarischen Antworten auf das erzwungene Verschwinden nahmen sich zerstörter Identitäten an, um sie buchstäblich beim Namen zu nennen. Wie Noé Jitrik darlegt, ist ein Name der Hinweis auf Präsenz, d.h. auf eine komplexe und unwiderrufbare Kategorie, auf einen Widerstand:

Un nombre alude a la presencia, una cuestión filosófica no muy fácil de entender. La presencia no es la materialidad, es la complejidad, es lo irrenunciable, lo que no puede dejar de admitirse pero, al mismo

⁴⁶⁰ Aristoteles, *Rhetorik*, Ausgabe von F. G. Sieveke, München 1980, III. Buch, Kapitel 11, 1412 a. Auf die Funktion der Metapher wird im nächsten Kapitel im Zusammenhang eines postmetaphorischen Schreibens der "Camada Cadáver" noch detaillierter eingegangen.

⁴⁶¹ Vgl. hierzu den Klassiker: Ariel Dorfman, *Imaginación y violencia en América*, Santiago de Chile 1970.

⁴⁶² Lorenzano, *Escrituras de sobrevivencia*, S. 74f. Ebenso siehe Andrés Avellaneda, "Realismo, antirealismo, territorios canónicos. Argentina después de los militares", in Hernán Vidal, *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una reanonización*, Minneapolis 1986, S. 584: "Negarse al canon realista es negarse en este momento a la hegemonía de un solo discurso estético y a la de una interpretación homogeneizadora y simplificadora de la cultura (y de la realidad)."

tiempo tiene que articularse y es rechazado. *Cuando se presenta un nombre*, detrás de él viene algo que ofrece *resistencia* y todos estos matices.⁴⁶³

"Aludir a la presencia", d.h. sich auf gewesene Präsenzen zu berufen oder diese regelrecht aufzurufen, wie es im Rahmen der seit dem Begräbnis von Pablo Neruda in vielen Ländern Lateinamerikas durchgeführten "¡Presente!"-Litaneien geschehen ist, sowie gleichzeitig soziale und politische Geschichte nieder-, wieder- und neuzuschreiben und mit subjektiven, doch stets politisch determinierten Geschichten abzugleichen – dies ist trotz Kontroverse um Exil oder "insilio" ein Anliegen der argentinischen Schreibweisen seit 1976 gewesen, wie Carlos Fuentes formuliert:

Los escritores del Río de la Plata cumplen, precisamente, con la función [...] de crear una segunda historia, tan válida o más que la primera, *en función de la ausencia*, reclamando sus palabras, sus novelas, sus historias ... Porque para fundar la ciudad de la sociedad civil, vamos a necesitar más que nunca una sabiduría imaginativa acerca de nuestro pasado. De ahí que se destaque hoy la vocación histórica de la más nueva novela latinoamericana. Reflexión sobre el pasado, como un signo de la narrativa para el futuro... [...]. Esta manera de ficcionalizar la historia llena, además, una necesidad muy precisa en el mundo moderno, en el mundo más bien de la llamada postmodernidad. Baudrillard asegura que "el futuro ya ha llegado, todo ha llegado, todo ya está aquí." Es cierto: ya está aquí.⁴⁶⁴

Als einer der berühmtesten Vertreter der *nueva novela histórica* wünscht sich Fuentes die Gründung einer zivilgesellschaftlichen "ciudad letrada", auch für den Río de la Plata-Raum. Ebenso weist der Autor darauf hin, dass die Literaturen dieses Kulturraumes besonders mit der Abwesenheit konfrontiert seien. In jedem Falle erklärt Fuentes, für das Erschreiben einer anderen, inoffiziellen Geschichte oder "zweiten Geschichte" sei es nötig, Vergangenheit zu imaginieren. Welche bis ins 19. Jahrhundert zurückreichenden Vorläufer solcher Fiktionalisierung von Geschichte sich in den argentinischen Literaturen finden, sei im Folgenden in einem Exkurs überblicksartig dargelegt.

3.3.3 Land in Sicht: Gründungs-Fiktionen und Todes-Na(rra)tionen

Jorgelina Corbatta behauptet, die argentinische Gesellschaft sei mit dem Putsch von 1976 überfallen worden.⁴⁶⁵ Dieser Standpunkt lässt sich zwar kaum mit der These Fogwills vereinbaren, derzufolge das 1976 installierte System eine von Teilen der Bevölkerung

⁴⁶³ Noé Jitrik in einem Interview mit Guillermo Saavedra, "Hablar, nombrar, escribir", in *Tres Puntos* Nr. 23, 1. Jahrgang, 10. Dezember 1997, S. 38-41, S. 41. [Hervorhebungen R.B.]. In Fortsetzung dieser Gedanken ließe sich formulieren, dass der Name allein vermittelt seiner Transmission von Eigenheit eine 'Subversion' hegemonial gesetzter und mit Gewalt durchgesetzter Wirklichkeit ist. Die staatliche Kontrolle von Namensgebungen, die während der argentinischen Diktatur erfolgte, würde diese These belegen.

⁴⁶⁴ Carlos Fuentes, "Después de Borges", in *Página/12. Suplemento de Cultura*, 23. Juni 1991, S. 2f. [Hervorhebung R.B.]

⁴⁶⁵ Corbatta geht bis in die Anfänge des Peronismus zurück, um die Genese jener politischen Gewalt in Argentinien zu erklären, die in den 1970er Jahren ihren Höhepunkt erreicht. Vgl. Corbatta, *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina*, S. 15 ff. Siehe ebenso den sprechenden Titel von Fernando Reati, "Literatura argentina de 'la guerra sucia': El paradigma del espacio invadido", in *Texto Crítico* Nr. 39, Band 14 (Juli-Dezember 1988), S. 27-37.

befürwortete "dictadura cívico-militar" gewesen sei⁴⁶⁶, kann aber mit Diana Taylors Äußerungen über die (patriarchale) "Conquista" des gesellschaftlichen Körpers enggeführt werden.⁴⁶⁷ Ohne all diese Einschätzungen bewerten zu wollen, soll allein formuliert werden, dass ab 1976 in Argentinien die Kategorien Nation und Staat der literarischen Imagination kaum mehr positive und/oder sinnstiftende Bezugsgrößen sein konnten.⁴⁶⁸ Anders ist dies in den Literaturen des 19. Jahrhunderts. Diese sind zwar auch substantiell von der Erfahrung politischer und sozialer Gewalt geprägt, stehen jedoch gleichzeitig im Kontext des *Nation Building*. Sarmientos *Facundo* – ein schwer klassifizierbarer Text, der Biographisches mit politischer Essayistik in epischer Monumentalität kombiniert, um die Vision eines zivilisatorischen Desiderats auszubreiten, als auch Echevarrias *El matadero* tragen dazu bei, dass Argentinien seine Gründungsfiktionen erhält und damit wegweisend in den gesamtlateinamerikanischen Kanon der *Foundational Fictions* eingeht.⁴⁶⁹ Die nationalen Modernisierungsprojekte sind, wie späterhin die "Conquista del Desierto" (1869-1878) unter General Julio A. Roca zeigt, mit der Ambivalenz von Zivilisierungsauftrag und Vernichtungspraxis konnotiert und finden so Eingang in die Literaturen. Wenngleich hier noch immer ein "Gewissen der Nation" zu Wort kommt, werden

⁴⁶⁶ Siehe Fogwill, z.B. in einem Interview mit Alejandro Cavalli, "Hay cosas más peligrosas que la droga, por ejemplo el automovilismo, o la acrobacia aérea", ursprünglich publiziert in *La Arena* im Jahr 2005, hier anlässlich des Todes von Fogwill auf *I poeti nomadi*, 24. August 2010: http://www.ipoetinomadi.com/entrevista_a_rodolfo_fogwill.htm. (1. 2. 2011). Fogwill kritisiert in diesem Zusammenhang auch die Haltung und die Reklamationen der *Madres de Plaza de Mayo*. Diese hätten nicht im Blick, dass sich große Teile der argentinischen Bevölkerung an der Diktatur beteiligten.

⁴⁶⁷ Dieser Körper wurde selbstverständlich als 'krank' deklariert. Vgl. Corbatta, a.a.O., S. 15, und S. 36. Zudem siehe erneut Masiello, "La Argentina durante el Proceso: Las múltiples resistencias de la cultura", a.a.O., S. 12. Masiello spricht sogar von einer (körperlichen) Buße, die der argentinischen Gesellschaft angeblich abverlangt worden sei.

⁴⁶⁸ Verwiesen sei hier etwa auf die zwei weiteren bereits genannten Diktaturen, die "Revolución Libertadora" und die "Revolución Argentina", die die Diktatur von 1976 nicht als ein absolutes Novum erscheinen lassen.

⁴⁶⁹ Domingo Faustino Sarmiento, *Civilización y Barbarie: Vida de Juan Facundo Quiroga*, Santiago de Chile 1845; Esteban Echevarría, *El matadero*, Buenos Aires 1871 (posthum, geschrieben zwischen 1838 und 1840). Sarmientos bis heute vieldiskutierter Text berichtet vom Leben des Gaucho Facundo, der unter der ersten Diktatur von Juan Manuel de Rosas (1829-1832; die zweite ging von 1835 bis 1852) sein Unwesen trieb. In diesem Zuge liefert der Text eine Beschreibung des argentinischen Nationalcharakters der Zeit und protokolliert die geographischen Bedingungen des Landes. Hauptsächlich jedoch geht es um die Polarisierung von zivilisiertem, urbanem Zentrum auf der einen Seite und barbarischer Peripherie auf der anderen. Sarmiento propagiert eine nationale Modernisierung, die u.a. die Vorstellung beinhaltet, qualifizierte Europäer ins Land zu holen. *Facundo* erlangte seine (internationale) Resonanz schließlich auch, weil der Autor 1968 Präsident wurde und hier die Richtigkeit seiner Theorien beweisen konnte. Irritierend an *Facundo* indes ist, dass ein peripherer Caudillo fokussiert wird. Noé Jitrik macht darin eine metonymische Verschiebung aus, die eigentlich Rosa meint und formal gesehen eine textuelle Destabilisierung bedeute. Auch die zu der Zeit ausgefochtenen Konzepte des Föderalismus und des Unitarismus, die auf Facundo und Rosas verteilt sind, sind Topoi des Werks. Roberto González Echevarría zufolge fasst *Facundo* bis dato die Grundproblematik der Geschichte Lateinamerikas und beeinflusst in diesem Sinne auch die modernen und postmodernen Literaturen, die sich mit spezifisch lateinamerikanischer Gewaltgenese befassen (darunter der Diktatorenroman). Außerdem wird in *Facundo* der Gaucho an den Pranger gestellt, gleichzeitig aber zur nationalen Allegorie erhoben. Vgl. Roberto González Echevarría, "Facundo: An Introduction", in Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo: Civilization and Barbarism*, Berkeley, 2003, S.1-16, vor allem S. 15; Noé Jitrik, *Muerte y resurrección de "Facundo"*, Buenos Aires 1968. Echevarrias *El Matadero* ist ein kostumbristischer Text, der als Genre schwer zu klassifizieren ist. Auch hier sind die erste Rosas-Diktatur und der "Caudillismo" Thema. Die Handlung spielt zur Fastenzeit. Oligarchie und Klerus schlemmen dennoch, während das Volk nicht nur aus rituellen Gründen hungert. Einen am Rande von Buenos Aires gelegenen Schlachthof erreicht schließlich eine Spende aus Diktatorenhand. Hungernde beginnen um die Jungtiere zu kämpfen, bis ein junger Anti-Rosarist erscheint, von Anhängern des Diktators gefasst und gefoltert wird, aber seinen Überzeugungen treubleibend den Heldentod stirbt.

die Werke der frühen argentinischen Literatur zumindest formal von den nationalen Gewalterfahrungen geprägt.

Mit Eintritt in das 20. Jahrhundert sind unter den sich herausbildenden lateinamerikanischen Romanen speziell die argentinischen einer weiteren nationalen Modernisierung verschrieben. Da ihre Genese jedoch in eine Zeit fällt, in der Positivismus und Realismus obsolet zu werden beginnen, vermitteln diese Texte auch Wenden innerhalb der Verstehens- und Wahrnehmungsgewohnheiten. Zudem fangen sie die Verwerfungen der massiven Urbanisierungen ein. Bei Sarmiento und Echevarría zerfällt die Nation noch in ein pulsierendes Zentrum und eine Peripherie. Dennoch taucht diese im 19. Jahrhundert aufgefächerte Polarität, die das Tauziehen zwischen den derzeitigen politischen Kräften sowie die Konkurrenz unterschiedlicher Formen von Gewalt (und Männlichkeit) einschloss, in den Schreibweisen zu Beginn des 20. Jahrhundert, als die Utopie der nationalen Modernisierung immer unhaltbarer erscheint, auf ihre Weise auf, etwa in Ezequiel Martínez Estradas *Radiografía de la Pampa*.⁴⁷⁰

Die Figurationen des Todes und der polarisierte Nationen-Wahnsinn, die sich David Musselwhite und David Viñas zufolge in *Facundo* finden⁴⁷¹, erleben schließlich auch ihre postmoderne Brechung, so in Piglias *Respiración artificial* oder in Mempo Giardinellis *Luna caliente*.⁴⁷² Für diese Untersuchung aber ist vor allem relevant, dass ebenso Texte aus den Reihen der "Camada Cadáver" an dieser Fortschreibung beteiligt sind. Pedro Mairal z.B. 'verpoppt' nach der Jahrtausendwende in *El año del desierto* ein metropolitanes Panorama der Mächtigen, indem er

⁴⁷⁰ Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires 1942. Martínez Estrada verfasst seinen Text im Nachhall des von General Urriburu angeführten Militärputsches gegen Hipólito Yrigoyen (1930) und nach einer Relektüre des *Facundo*. Allein der Titel des von den Schriften Oswald Spenglers und Sigmund Freuds inspirierten Textes suggeriert einen visuellen, zudem visionären und auch revisionären Akzent: Martínez Estrada geht davon aus, dass Geschichte eine "faz fotogénica" besitze, ein Antlitz, das sich ablichten ließe. Der Autor wirft einen literarisch-diagnostischen Blick auf die argentinische Geschichte und begreift dabei die Pampa als landschaftlich radikale, beinahe urstoffliche Peripherie: als absolute, kaum greifbare Ausdehnung. Er sieht in ihr jedoch auch einen (seit Ankunft der Spanier) illusionären nationalen Raum/Körper. Die sich herausbildende Metropole indes erscheint ihm als infektiöses Gebiet der Moderne, dem sich das sarmentinische Zivilisierungsvorhaben noch lange nicht erfüllt.

⁴⁷¹ David Musselwhite sieht in *Facundo* nicht nur das späterhin auch von Piglia apostrophierte Grenzgängertum eines südamerikanischen Landes, das sich in seinem Modernisierungsauftrag an Europa orientiert und damit Fehlübertragungen, Fehlübersetzungen und Fehlattribuierungen begeht. Sondern er widmet vor allem auch der derringierten Integrität des Protagonisten Facundo – jenes "gaucho malo", der auf der falschen, der föderalistischen, Seite steht – psychoanalytische Aufmerksamkeit. Dabei ist es ihm um ein Trug- oder Wahngelbilde zu tun, das sich, innerhalb der historischen Situation des argentinischen *Nation Building*, im Erleben Facundos spiegelt. Musselwhites Hypothesen, die schließlich nicht nur auf Freud, sondern auch auf Melanie Klein sowie auf Deleuze rekurrieren und dabei kastrierende und ödipale Momente in *Facundo* auszumachen suchen, sind nicht in Gänze nachvollziehbar. Doch scheint das von Musselwhite dargelegte Konzept des "phantasm", sofern es Instabilitäten bzw. Binaritäten bezeichnet, die innerhalb eines Nationen-Diskurses entstehen, dort plausibel, wo es nicht in erster Linie einen Kampf von "civilización" versus "barbarie", sondern vielmehr eine gleichermaßen von Piglia angemerkte Juxtaposition dieser zwei Optionen meint (wie es allein der komplette Titel des Werkes markiert – *Facundo: Civilización y Barbarie*). Siehe David Musselwhite, 'Translation and Nation', "Phantasm and Nation: Sarmiento's *Facundo*", in *New Comparison* Nr. 29, Frühjahr 2000, hier <http://privatewww.essex.ac.uk/~muss/facundo.htm>. (7. 5. 2010). Viñas wiederum macht die psychotische Anlage von *Facundo* für die Produktivität des Textes verantwortlich. Siehe David Viñas, "Sarmiento: Madness or Accumulation", in Tulio Halperin Donghi, Iván Jaksic, Gwen Kirkpatrick, Francine Masiello (Hg.), *Sarmiento, Author of a Nation*, Berkeley und Los Angeles 1994, S. 217.

⁴⁷² Mempo Giardinelli, *Luna caliente*, Mexiko-Stadt 1983.

einen klinischen Blick aus den privilegierten Hochbauten des dekadenten Buenos Aires wirft. Hinter den neoliberalen Fassaden der Metropole scheinen die Skelette der Schlachthöfe und die Schatten alter Diktatoren auf. Félix Bruzzone wiederum wird es dem Sohn einer gewaltsam Verschwundenen zumuten, in der patagonischen Provinz groteske Gewalterfahrungen zu machen.⁴⁷³ Bevor diesen postdiktatorischen Nationen-Narrationen im 5. Kapitel nachgegangen wird, sei aber Piglias Grundsteinlegung etwas genauer betrachtet, denn *Respiración artificial* ist zu einer der wichtigsten Referenzen innerhalb der mit der letzten Diktatur befassten argentinischen Literatur geworden.

3.3.3.1 Intertextuelle Manöver gegen die diegetische Macht der Nation (Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, 1980)

Wie bei anderen im argentinischen "insilio" verfassten Literaturen, die eine realistische, referentielle Schreibweise verwerfen mussten, fragt sich bei der Analyse von *Respiración artificial*, ob überhaupt nach historischen Referenzen zu suchen sei⁴⁷⁴, oder ob das sich fundamental aus Sub- und Intertexten speisende Werk zwar in den Kontext von historisch-politischen Tatsachen gestellt, doch zuvörderst auf *res fictae* abgefragt werden sollte. Piglias Text spricht von der Diktatur, indem er nicht von ihr spricht⁴⁷⁵ – und indem er die Erfahrung von politischer Gewalt zeitlich und räumlich deplatziert.

In seinen Essays betont Ricardo Piglia, Gesellschaft sei stets durch sozial zirkulierende Gründungsfiktionen definiert, in die der Staat, umso mehr der autoritäre, zentralisierend und selbst fikionalisierend eingreife. Literarische Diskurse unterdessen seien in der Lage, den Sinn nationalistischer Großerzählungen zu verstreuen.⁴⁷⁶ So beginnt sein Roman *Respiración artificial* nicht von ungefähr mit der Frage, ob es eine Geschichte gebe: "¿Hay una historia?" Dieser Zweifel, der gleichermaßen historiographisch zu erfassendes Geschehen wie lediglich Erzählbares meinen kann, ist zwei Verschwundenen gewidmet und beantwortet sich somit bereits im Paratext auf durchaus 'materielle', dokumentarische Art. Gleichzeitig taucht in der Widmung die Kategorie der Wahrheit auf: "A Elías y Rubén que me ayudaron a conocer la verdad de la historia".⁴⁷⁷ Trotz der Konkretion zweier namentlich genannter Opfer wird nicht evident, ob es sich hier um die

⁴⁷³ Pedro Mairal, *El año del desierto*, Buenos Aires 2005; Félix Bruzzone, *Los topes*, Buenos Aires 2008.

⁴⁷⁴ Vgl. Lorenzano, *Escrituras de sobrevivencia*, S. 76.

⁴⁷⁵ Daniel Balderston spricht deswegen von einer "literatura de silencio". Daniel Balderston, "El significado latente en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y en *El corazón de junio* de Luis Gusmán", ders. u.a., (Hg.), *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, S. 109-121, S. 110. Vgl. auch Sandra Lorenzano, *Escrituras de sobrevivencia*, S. 74.

⁴⁷⁶ Ricardo Piglia, *Crítica y Ficción*, Barcelona 1986, S. 10f.

⁴⁷⁷ Siehe hierzu Balderston, ebd., S. 111, Fußnote 2.

historiographische oder die fiktionale "historia" handelt – womit das Credo des Textes formuliert wäre.

Die Rezeption des Romans war kontrovers insofern, als César Airas/Piglia's Schreiben entgegen dem Lob durch Juan Carlo Martini Real oder Juan Sasturain mit dem Sabatos und nicht dem Roberto Arlt's verglichen, der aber Piglia's Vorbild war. Dazu kam, dass nach der dritten Auflage debattiert wurde, ob Piglia nicht zu metaliterarisch und letztlich unliterarisch verfare, während andererseits moniert wurde, das Werk werde allzu vorbehaltlos kanonisiert. Kritik wurde auch aus den Reihen der nachfolgenden Autorengeneration geäußert.⁴⁷⁸

In dieser Untersuchung scheint neben vielen weiteren strukturalistischen und konzeptuellen Aspekten des Romans, die Roland Spiller herausgearbeitet hat⁴⁷⁹, vor allem relevant, dass in *Respiración artificial* Literatur als "Refugium" und die Sprach- und Wortefindung angesichts historischen Schreckens, wie bereits zitiert, als Drahtseilakt erscheint.⁴⁸⁰ Doch vor allem die Machart des Romans ist herauszustellen, wie auch Spiller betont: "Die raffinierte Verschachtelung verschiedener Erzählperspektiven erfordert aktive Leser, die die Unbestimmtheitsstellen ergänzen und den subversiven Gehalt erkennen."⁴⁸¹

Die Funktion der Leerstelle, die grundlegend für die Rezeptionstheorie ist, nimmt sich vor dem Hintergrund der Überlegungen, wie insbesondere die durch das gewaltsame Verschwinden verursachten Abwesenheiten ästhetisch reflektiert werden könnten, als bedeutsam aus. In *Respiración artificial* wirken Ellipsen und Allusionen⁴⁸² als literarische Marker für die Zensur, aber auch für die zensierte Realität und die Leere, die das Leben während der letzten argentinischen Diktatur prägten. In der Weise wie Eduardo Grüner herausstrich, angesichts der Erfahrung der *desaparición forzada* sei es notwendig, bewusst abwesend Gemachtes vermittelt ästhetischer Verfahrensweisen, z.B. durch Ellipsen, Ausstreichungen oder Löschungen zur Präsenz zu bringen, kommt in *Respiración artificial* der textuellen Leerstelle eine tragende Rolle zu.

Respiración artificial berichtet von drei Intellektuellen. Es handelt sich um Renzi, den intradiegetischen Erzähler, der sich, unzufrieden über sein erstes Werk, an einen apokryphen Roman macht, um Maggi, Renzis Onkel, Verfasser einer widerständigen Neuschreibung der argentinischen Geschichte des 19. Jahrhunderts, und um Tardeswsky, Philosoph und Freund

⁴⁷⁸ Vgl. Roland Spiller, *Zwischen Utopie und Aporie. Die erzählerische Ermittlung der Identität in argentinischen Romanen der Gegenwart: Juan Martini, Tomás Eloy Martínez, Ricardo Piglia und Rodolfo Rabanal*, Frankfurt am Main 1993, insbesondere S. 140f.

⁴⁷⁹ Vgl. der., ebd. Spiller liefert eine profunde Analyse der Figuren und ihrer Konstellationen, legt die Raum und Zeigestaltung, die literarischen Untergattungen (Bildungsroman, Fiktive Biographie, Brief- und Tagebuchroman, Hybrider Roman) sowie die mannigfaltigen intertextuellen Referenzen des Romans dar und äußert sich zum Exil- bzw. Wüsten-Topos.

⁴⁸⁰ Der Begriff des "Refugiums" stammt von Spiller, *Zwischen Utopie und Aporie. Die erzählerische Ermittlung der Identität in argentinischen Romanen der Gegenwart*, S. 184. Der Hinweis zum Drahtseilakt findet sich auf S. 185.

⁴⁸¹ Spiller, *a.a.O.*, 140

⁴⁸² Vgl. dazu ders., ebd., S. 174-176.

Maggis. Alle drei haben sich der Suche nach einer Wahrheit zwischen den Zeilen und dem *genre mineur* verschrieben. Die intellektuelle Unruhe, die sie verkörpern, steht für ein Argentinien, das es metaphysisch erst noch zu erschließen gilt.⁴⁸³ *Respiración artificial* übersetzt dies qua Verdunkelung, Auslassung und Verschluss von Information (und 'Wahrheit'), bis auch ein paranoider Zensor eine Auftritt bekommt und Briefe aus dem 19. Jahrhundert auf subversive Inhalte prüft.⁴⁸⁴ Der Adressat dieser Briefe visioniert: "Preveo: disensiones, divergencias, nuevas luchas. Interminablemente. Asesinatos, masacres, guerras fratricidas".⁴⁸⁵

Die drei Protagonisten in *Respiración artificial* sind Agenten unterschiedlicher Wahrheiten einer zweifach verstandenen Geschichte. Die Aussicht auf eine Aufdeckung der 'eigentlichen Wahrheit' wird unterdessen vom Text kontinuierlich aufgeschoben. Dadurch entsteht ein Suspens, der dadurch verstärkt wird, dass das Hauptanliegen der Figuren, die konventionelle, glorifizierende Version der argentinischen Geschichte zu widerlegen, sich ebensowenig erfüllt. Die Subtexte von *Respiración artificial* scheinen so vor allem die Funktion zu besitzen, die Polyphonie zu restaurieren, die die (nicht direkt angesprochene) Diktatur unterband. Der Suspens des Textes entsteht wiederum dort, wo einem politischen Regimes diegetische 'Potenz', inklusive quasikriminalistische Kompetenz in Ver- und Entschlüsselungsverfahren zugesprochen wird.⁴⁸⁶ Die Intransparenz von *Respiración artificial* scheint somit für das Verständnis einer komplexen nationalen Wirklichkeit zu sensibilisieren, die sich aber nicht nur mit Welten aus der Kriminalliteratur, sondern mit den schlimmsten literarischen Horrorvisionen messen kann. Im Roman selbst wird, im Verweis auf einen Intertext, der zudem noch Anklänge an die offizielle Bezeichnung besitzt, die das argentinische Regime im Jahre 1976 wählte, um das neue nationale Programm zu betiteln ("Proceso de Reorganización Nacional"), erklärt: "Usted leyó *El proceso*, me dice Tardewski. Kafka supo ver hasta en el detalle más preciso cómo se acumulaba el horror. Esa novela presenta de un modo alucinante el modelo clásico del Estado convertido en instrumento de terror."⁴⁸⁷

⁴⁸³ Vgl. Balderston, "El significado latente en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y en *El corazón de junio* de Luis Gusmán", a.a.O., S. 113.

⁴⁸⁴ Siehe hier auch eine Dechiffrierung Balderstons, ebd., Fußnote 4.

⁴⁸⁵ Piglia, *Respiración artificial*, S. 62. Anstatt über Diktator Rosas oder den späteren Präsidenten Sarmiento zu schreiben, fügt Maggi in seine alternative Geschichte des 19. Jahrhunderts den Familiennamen Enrique Ossorio als Adressaten der genannten Briefe ein. Ossorio ist Allegorie eines von Gewalt zerrissenen, aber gleichsam noch utopischen Argentinien. Bis seine Visionen zum Präsens des Romans werden.

⁴⁸⁶ Piglia, *Crítica y ficción*, S. 11: "[...] el discurso del poder adquiere a menudo la forma de una ficción criminal. El discurso militar ha tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión". Umso mehr sind intertextuelle 'Manöver' subversiv, da sie indirekt dazu auffordern, andere Texte zu lesen und darüber bereits ein vielstimmiges Panorama anzielen. Borges und seine Diskurse der Falsifikation, des Plagiats, der Multiplikation, der Vermischung von Gattungen, sind in Piglias Werk grundsätzlich eine wichtige Referenz. Witold Gombrowicz, Autor renitenter, komisch-existentieller (Anti-)Romane, in denen die 'Uniform' gepflegt wird, ist weiterhin Vorlage für Tardewski und Piglia geht auch in *Nombre falso* etwa der Kultur literarischer Fremdanlegungen an. Piglia, *Nombre falso*, Buenos Aires 1994.

⁴⁸⁷ Piglia, *Respiración artificial*, S. 194. Es spricht Renzi.

Dass Renzi Kafkas *Der Prozess*⁴⁸⁸ erwähnt, markiert die politische Initiation dieser Figur, weil Renzi mit der Erwähnung des Kafka-Textes aus dem Zitat-Wald, in dem er zu leben pflegte, heraustritt und erkennt, dass seine Erfahrung mit literarischem Horror in Bezug zu einem Schrecken zu setzen ist, der durch echte politische Fiktionen produziert wird. Zugleich entsteht ein makabres, auf einer gewagten Textmontage basierendes Kabinettsstück, das noch ein Treffen zwischen Kafka und Hitler imaginiert.⁴⁸⁹ Und doch geht es in *Respiración artificial* immer wieder darum, inwieweit sich in die Literaturgeschichte Argentiniens politische und soziale Turbulenzen einschreiben.⁴⁹⁰ Die intertextuellen Transfers signalisieren, dass Literatur grundsätzlich damit befasst ist, einen Weg zwischen dem Schweigen und dem Sprechen zu finden, wenn der historische Gegenstand, der zu literarisieren ist – Auschwitz oder die Ereignisse während der argentinischen Diktatur – die Grenzen der Erzählbarkeit zu sprengen scheint.

Das Echo der Kafka-Parabel lässt sich allerdings auch in dem Sinne lesen, dass Piglia Schreib-Maschinen zum Laufen zu bringen pflegt, die Spuren ziehen, damit diese wieder verwischt werden. Auch der Literaturkritik werden damit kriminalistische Fähigkeiten abverlangt: sie muss innerhalb eines Textes angelegte Fährten prüfen.⁴⁹¹ Vor diesem Hintergrund lässt sich zusammenfassen, dass Piglia als in diesem Sinne verbrecherischer Autor in Zeiten politischer und kultureller Repressionen einen Roman verfasst hat, dessen Titel zwar Anklänge an "República Argentina" besitzt. Die Semantik des Titels aber lässt auf eine Metapher schließen, die eher von einem scheinbaren Land spricht oder davon, dass dessen einst utopisches Legat im Sterben liegt – so dass es eine künstliche Atmung verlangt.⁴⁹²

Dass noch andere argentinische Schreibweisen an der Hinfälligkeit nationaler Fiktion buchstäblich erkranken, und dies vor allem geschieht, als in den 1990er Jahren die Schäden der Diktatur immer deutlicher werden, sei an einem weiteren Text dargelegt. Es handelt sich um das Werk einer einst exilierten Autorin, die 'hysterische' Vertextungsformen zu wählen pflegt. Da

⁴⁸⁸ Franz Kafka, *Der Prozess*, Berlin 1925 (1915 unvollendet beiseite gelegt). Die Ausgaben nach 1945 tragen die Schreibung *Der Proceß* bzw. *Der Process*.

⁴⁸⁹ Die Begegnung Tardewskis und Renzis vollzieht sich Ende der 1970er Jahre in der Provinz Entre Ríos, an der Grenze zu Uruguay, wo Renzi eigentlich Maggi treffen will. Tardewskis Mutmaßungen über das *vis-à-vis* Hitlers mit Kafka, bei dem dieser Ende 1909 dem späteren Diktator lauscht, als der von seiner Utopie spricht, die Welt in eine riesige Strafkolonie zu verwandeln, werden mit Zitaten aus Kafkas Briefen und Tagebüchern sowie aus Notizen zu Tardewskis Hitler-Biographie belegt. Dies mündet in weiteren Betrachtungen, in denen Kafkas agonische Kommunikation mit Max Brod damit parallel geschaltet wird, wie Hitler die letzten Kapitel von *Mein Kampf* diktiert.

⁴⁹⁰ Hier kommt der Familie Ossorio von ihren Anfängen zu Zeiten der großen Einwanderung bis zu ihrem Großgrundbesitzertum und ihrem Einstieg in die politische Elite eine zentrale Rolle zu.

⁴⁹¹ Piglia, *Crítica y ficción*, S. 15: "[...] en más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es el criminal. [...] la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria. O una utilización magistral por Edgar Poe de las posibilidades narrativas de la crítica. La representación paranoica del escritor delincuente que borra sus huellas y cifra sus crímenes perseguido por el crítico, descifrador de enigmas." Diese Strategie gilt auch für Ricardo Piglia, *La ciudad ausente*, Buenos Aires 1992.

⁴⁹² Auch siehe Balderston, "El significado latente en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y en *El corazón de junio* de Luis Gusmán", S. 115.

solche literarischen Strategien auch in manchen Texten der "Camada Cadáver" auszumachen sind, sei im Folgenden etwas mehr dazu gesagt.

3.3.3.2 Das Schlafzimmer der Nation (Luisa Valenzuela, *Realidad nacional desde la cama*, 1990)

Nachdem Luisa Valenzuela aus dem Exil nach Buenos Aires zurückgekehrt ist und sich mit einem sozial und ökonomisch äußerst zerrissenen Argentinien konfrontiert sieht, lässt sie in *Realidad nacional desde la cama* eine ebenso zurückkehrende Hauptfigur vor nachwirkendem Militarismus, Hyperinflation und Machismo in das Bett eines *Country Club* flüchten. Von diesem Refugium aus will sich die Protagonistin einen Überblick über ihre neue Lage verschaffen. Doch wird sie in ihrem tranceartigen Zustand von ganzen Regimenten, halbseidenen Ärzten, wertlosen Geldscheinen und Hungernden heimgesucht. Wie Schuppen fällt es ihr von den Augen: die Nation bietet noch immer ein Spektakel des Schreckens. Während der Körper der Protagonistin hierüber eine verzweifelte, hysterische Grammatik performiert⁴⁹³, wird der Schock zur Erfahrung des Textes.⁴⁹⁴ Was mit der Absicht beginnt, allein die Geschichte einer Rückkehr zu beschreiben, endet in einem Text, der eine posttraumatische nationale "locura" adaptiert und als Exempel für das Schreiben nach dem Exil gelesen werden kann.

Bei Valenzuela ist die Exposition von Körperlichkeit ein zentrales Symptom für politische und soziale Verwerfungen. Ihre Texte antworten strukturell darauf. Syntaktische Transmutationen und Brüche führen teilweise ins Posttextuelle.⁴⁹⁵ Und da einigen Schriften Jacques Lacans eine hypotextuelle Rolle zugeschrieben werden kann⁴⁹⁶, scheint Metaphorisches weniger rhetorischem Kalkül als den Verschiebungen im Unbewussten geschuldet. Deswegen wird in *Realidad nacional*

⁴⁹³ Hysterisch meint hier im kulturwissenschaftlichen Sinne, dass es bei traumatisierter Subjektivität zu einer Körpersprache, teilweise zu einer wenn auch klinischen, so doch geradezu mimetischen Körper-Kunst kommen kann.

⁴⁹⁴ Zur Leidenserfahrung des Textes bzw. einer Poetik des Leidens siehe Claudia Gilman, "Historia, poder y poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera", in Spiller (Hg.), *La novela argentina de los años 80*, S. 47-64, S. 60.

⁴⁹⁵ Ohne auf die Definitionen der Textlinguistik näher eingehen zu können, sei darauf hingewiesen, dass sich ein Text durch eine kohärente Reihe linguistischer Zeichen charakterisiert, die in Funktion einer definierbaren Aussage stehen. In Valenzuelas Werk liegen Texte bzw. Textpassagen vor, die mit diesem Schema brechen und damit de-narrative oder auch traumatisierte Züge erlangen. Leopoldo Brizuela wiederum bezeichnet Valenzuelas Schreiben als präliterarisch und auch prälinguistisch, wo dieses die hierarchisierenden Diskurse patriarchaler Narrationen außer Acht lässt. Siehe Leopoldo Brizuela, "Las voces bárbaras: apuntes para el estudio de los 'Cuentos de Hades' de Luisa Valenzuela", in Gwendolyn Díaz (Hg.), *Luisa Valenzuela sin máscara*, Buenos Aires 2002, S. 124-133.

⁴⁹⁶ Grundsätzlich erfährt das Werk von Lacan in Argentinien eine starke Rezeption. Óscar Masotta hält im Jahr 1964 im *Instituto de Psicología Social* einen Vortrag über den französischen Psychoanalytiker und initiiert damit die Rezeption seines Werks im spanischsprachigen Raum. Darauf folgt das Standardwerk Óscar Masotta, *Introducción a la lectura de Jacques Lacan*, Buenos Aires 1970. Luisa Valenzuela bezeichnet sich als (kritische) Lacanianerin und ist auch Verfasserin des folgenden Artikels: Luisa Valenzuela, "The Other Face of the Phallus", in Bell Gale Chevigny und Gary Laguardia (Hg.), *Reinventing the Americas. Comparative Studies of Literature of the United States and Spanish America*, Cambridge/Mass., 1986, S. 242-248. Weiterhin siehe Gwendolyn Díaz, "De Hegel a Lacan: El discurso del deseo en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela", in *Revista Iberoamericana* LIX/164-165 (1993), S. 729-737.

desde la cama auch ein regressiver Ort, das Bett, zum "aleph a lo Valenzuela"⁴⁹⁷. In der Bettstatt fallen Topoi zusammen, die zu Beginn der 1990er Jahre die rezente Geschichte Argentinien bezeichnen. Während der "Angelus" der nicht bearbeiteten Geschichte trompetiert, sind in diese Miniaturisierung der schief liegenden Nation auch die Körper direkt eingebunden. "[V]ibra la cama como sacudida por un temblor" heißt es kataklysmisch, als der Taxi-Psychoanalytiker die paralysierte Protagonistin an die Hand nimmt, um mit ihr auf dem Bett einen Tango zu tanzen.⁴⁹⁸ *Realidad nacional desde la cama* exponiert ein "Nicht-Ich"⁴⁹⁹, koppelt es an den Tango und an das libidinöse, hysterische Wort, das sich bei Lacan "soufflure" und "mot gonflé" nennt.⁵⁰⁰ Ob hier politische Geschichte nicht allzu karnevalesk verzerrt wird, ist eine durchaus angebrachte Frage. Doch die Protagonistin in *Realidad nacional desde la cama* leidet vor allem deswegen am "mal del sauce llorón"⁵⁰¹, ist deswegen nahe am Wasser gebaut, weil in dem Land, in das sie zurückgekehrt ist, Doppelgänger aufwarten (z.B. Taxi-Psychoanalytiker und tierähnliche Marginalisierte), die an das Grauen während der Diktatur erinnern. Das Unbehagen, das sie darüber erlebt – dem auf der psychoanalytischen Couch erlebten ähnlich und doch ein hochpolitisiertes – lässt ihr Refugium zum Krisengebiet werden. Im Bett ereignen sich Körpergefechte, bis es der ehemals exilierten, postmodernen *Fin-de-Siècle*-Patientin "en camión blanco" die einst errungene weibliche Emanzipation und die Sprache raubt.⁵⁰² Der in der Folge performative Text vermengt Logos, Unbewusstes und (weiblichen) Körper, weil die derrangierte Nation eine neue Anordnung der Signifikanten und eine *Gender*-kritische Inspektion der Genese gewalttätiger Strukturen verlangte. In Valenzuelas quasi prädiktatorischer Erzählung "Aquí pasan cosas raras" trägt es sich anders zu.

⁴⁹⁷ Vgl. Graciela Gliemmo, "'Que veinte años no es nada...'. Espacios y tiempos coincidentes en *Realidad nacional desde la cama*", in Gwendolyn Díaz, *Luisa Valenzuela sin máscara*, S. 104-111, S. 105.

⁴⁹⁸ Valenzuela, *Realidad nacional desde la cama*, S. 50 und S. 16.

⁴⁹⁹ Wie der Titel der Studie Christina von Brauns verdichtet, gehört die Annahme, die Hysterikerin habe eine Ich-Störung oder Ich-Schwäche, zu den diskutierten Grundthesen der Hysterieforschung. Bei Valenzuela heißt es: "¿Y quién sos, vos? ¿Yo? ¿Yo? ". Ihre Protagonistin konstituiert sich und spricht nicht mehr als Ich. Siehe erneut Fußnote 130.

⁵⁰⁰ In seiner berühmten Hysterie-Rede, in der er auch nostalgisch fragt "Où sont-elles passées les hystériques de jadis, cetttes femmes merveilleses [...] qui permirent la naissance de la psychanalyse?", bemerkt Lacan, dass die Hysterikerin nicht wisse, was sie sage, weil sie durch die Worte spreche, die ihr fehlten. Er bezeichnet die hysterischen Symptome als Repräsentationen eines linguistischen wie eines subjektiven und materiellen Körpers – der aber missverstanden werde. Anders als bei Valenzuela ist bei Lacan Sprache jedoch suprahistorisch. Vgl. Jacques Lacan, "Propos sur l'Hysterie" (im Februar 1977 in Brüssel gehaltene Konferenz), in *Quarto* Nr. 2, Beilage von *La lettre mensuelle de l'École de la cause freudienne*, 1981; hier die Internet-Version auf der Site der École Lacanienne: <http://www.ecole-lacanienne.net/>. (15.4.2009)

⁵⁰¹ Valenzuela, *Realidad nacional desde la cama*, S. 70.

⁵⁰² Die Sprache ist in *Realidad nacional desde la cama* von einem machistisch-militärischen Diskurs durchdrungen, der auch dem Taxi-Psychoanalytiker eignet, während die Exilierten-Sprache der Protagonistin lediglich dazu führt, dass diese als "intelectuala" beschimpft und anschließend symbolisch kastriert wird. Nach Lacan erobert die hysterische Performance das Terrain der Fülle zurück, das im symbolischen Feld der Sprache kastriert wurde. Und doch funktioniert, so Lacan, das Unbewusste wie die Sprache und ist selbst vor der Kastration nicht gefeiert. Als füge sich der Taxi-Psychoanalytiker in die Rolle Lacans ein, weist er auf die Grenzen des großen Anderen hin, obgleich die Protagonistin sehr wohl mit dem Wort umzugehen weiß (und deswegen dem Modell der *femme merveilleuse* nicht entspricht). Dem Patriarchen, der schließlich nicht nur Analytiker und Taxifahrer, sondern auch Militärman ist, wird sie deswegen unheimlich. Siehe Valenzuela, *Realidad nacional desde la cama*, S. 9, S. 55, S. 70, S. 78.

Beinahe die Gesamtheit des gleichnamigen Erzählbandes von 1975/76 ist dem psychotischen *Freeze* verschrieben. Die Signifikanten scheinen das, was politisch bevorsteht, vorwegzunehmen und frieren die *histoires* auf einen "degré zéro" ein⁵⁰³, innerhalb derer Subjekte mit Referenten und Objekten Unionen des Wahnsinns eingehen. Diese wiederum vermag kein Diskurs mehr aufzulösen – schließlich liegt dieser in Händen der Repressoren.⁵⁰⁴

In den Erzählungen aus *Aquí pasan cosas raras* wird mit dem vom Körper vorgeschriebenen Wort getötet.⁵⁰⁵ Und doch erliegen Wort und Körper beide nationalistischer 'Gymnastik' und *Gender Trouble*. Sie können sich nur zur Wehr setzen, indem sie transmutieren oder sich transvestieren. Die Texte indes geben unter den Topoi des Todes ihr zivilisatorisches Projekt auf. Doch obgleich die meisten Erzählungen Permutationen oder Anzeichen des erzwungenen Verschwindens liefern, soll nicht vergessen werden, dass sie vor 1976 entstanden. Nur durch eine verzögerte Veröffentlichung sind sie gewissermaßen von einer politischen Periode in die nächste übergesetzt und haben dabei eine neue Signifikanz erlangt.

Im nächsten Unterkapitel soll nun ein Fall aus der Produktion der für die argentinische Literatur berühmten Kurzprosa dargelegt werden, der eine ähnliche hermeneutische Übersetzbarkeit besitzt.

3.3.4 In Kürze verschwinden (Julio Cortázar, "Segunda vez", 1976)

Die Gattung der Kurzgeschichte lebt bekanntlich von der in *medias res*-Einfädelung, von Verdichtungstechniken (etwa reduzierter Handlung und verknappter Peripetie, von Symbolisierungen und Auslassungen), von einer distanzierten Erzählweise, von lakonischer Sprache und parabolischer Deutbarkeit. Die eng an die Neo-Phantastik gekoppelte argentinische Kurzerzählung extrapoliert zudem Einbrüche des Irrealen, Transgressionen und Antizipationen, sowie einige weitere zentralen Topoi. Eine Erzählung von Julio Cortázar, die dieser 1974 verfasst, als die antikommunistische *Triple A* auszuschwärmen beginnt, wird im April 1976 noch in der Zeitschrift *Crisis* publiziert, weil sie auf den ersten Blick reine Phantastik ist. Dann aber kommt

⁵⁰³ Linda Craig, Juan Carlos Onetti, Manuel Puig and Luisa Valenzuela. *Marginality and Gender*, S. 111. Der Begriff stammt von Roland Barthes. Vgl. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris 1984.

⁵⁰⁴ In der Erzählung "El lugar de su quietud", erklärt eine (weibliche) Stimme, dass in Zeiten von "immer hinterlistigeren Verfolgungen" ("persecuciones [...] cada vez más insidiosas") das "Schreiben in groben Zügen" ("a grandes rasgos") zum "gewagten Schreiben" ("a grandes riesgos!") mutiere. In einer weiteren Erzählung wird das Label "Unlimited Rapes United, Argentina" kreiert. Siehe Luisa Valenzuela, "El lugar de su quietud" und "Unlimited Rapes United, Argentina" [1975/76], in Valenzuela, in *Aquí pasan cosas raras* [1976]/*Cuentos Completos y uno más*, Buenos Aires 2007, S. 424-443, S. 430 und S. 381-383.

⁵⁰⁵ Valenzuela, "Verbo matar", in *Aquí pasan cosas raras* (1976)/*Cuentos completos y uno más*, S. 386-388, S. 387: "En el colegio conjugamos el verbo matar."

sie auf die Zensurliste.⁵⁰⁶ Im Jahr darauf erscheint sie neben einem weiteren zensierten Text, "Apocalipsis de Solentiname", in der in Spanien veröffentlichten Erzählsammlung *Alguien que anda por ahí*.⁵⁰⁷ In "Segunda vez" manifestiert sich die seit der Kubanischen Revolution zunehmende Politisierung Cortázers. Der Autor formuliert, politische und ideologische Inhalte hätten sich in seine Texte einzuschreiben begonnen. Damit sei ihnen auch die Frage nach dem Wieso bestimmter politischer Zusammenhänge und Ereignisse immanent geworden.⁵⁰⁸ Die Erzählbände *Todos los fuegos el fuego* und *Último Round*⁵⁰⁹ sind bereits von dieser Wende geprägt. In *Alguien que anda por ahí* wird die Ausrichtung noch deutlicher – und der Autor dafür kritisiert.⁵¹⁰ "Segunda vez" ist eine phantastische Erzählung, die von den gattungstypischen Einschlussmomenten lebt, obgleich sich ihr Realitätssystem an der außerliterarischen Wirklichkeit orientiert. Es scheint, als reagiere ihr eigengesetzliches Jonglieren mit den Registern des Rationalen und Irrationalen auf die sozialen und politischen Transformationen, die in Argentinien Mitte der 1970er Jahre stattfinden und die vor allem Diskurse des Ausschlusses generieren.⁵¹¹ In der sechseitigen Erzählung ereignet sich eine eigenartige Metamorphose, an der unter anderem soziale Polarisierungen und Abspaltungen mitwirken. Das liest sich wie folgt: Eine plurale personale Erzählstimme ("nosotros") wird dem differenten Plural einer undefinierten Gruppe scheinbar 'gelisteter' Figuren ("ellos") entgegenstellt.⁵¹² Eine extradiegetische Erzählstimme kommentiert, was diesen "ellos" zustößt und berichtet ebenso davon, was mit einer Figur namens María Elena geschieht, als diese sich eines Tages in einer zweifelhaften Behörde einzufinden hat: "La citaban a una oficina de la calle Maza, era raro que ahí hubiera un ministerio [...]".⁵¹³ Die Protagonistin leistet der Aufforderung Folge. Damit summieren sich – wiederum aus auktorialer Perspektive dargelegte – Anzeichen, die den bürokratischen Ton der Einberufung konterkarieren und eine Topographie des Zweifelhaften und Unheimlichen sowie Assoziationen an Orwellsche Panoptik wachwerden lassen. Die Situation der perspektivischen Verfolgung materialisiert sich, als María Elena eine Unterhaltung mit Carlos beginnt, der zum zweiten Mal in selbiger Behörde vorstellig geworden ist. Er wird aufgerufen, betritt ein Büro, taucht aber nicht mehr auf. María Elena fragt sich, was passiert sein mag – und was wohl mit ihr geschieht, sofern sie ein zweites Mal geladen wird.

⁵⁰⁶ Vgl. Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona 1978, S. 144.

⁵⁰⁷ Julio Cortázar, *Alguien que anda por ahí*, Madrid 1977.

⁵⁰⁸ Vgl. Omar Prego *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona 1985, S. 181 und S. 114.

⁵⁰⁹ Cortázar, *Todos los fuegos el fuego*, Buenos Aires 1966; *Último Round*, Mexiko-Stadt 1969.

⁵¹⁰ Zu einer Bewertung dieser Kritik siehe Carmen de Mora Valcárcel, "Julio Cortázar: 'Alguien que anda por ahí'", in *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Nr. 8, Madrid, 1980, S. 169-182.

⁵¹¹ Irene Bessière, "El relato fantástico: Forma mixta de caso y adivinanza", in David Roas (Hg.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid 2001, S. 184.

⁵¹² Angemerkt sei, dass das "ellos" auch an die "Ellos" des *Eternauta* von Héctor G. Oesterheld erinnert. Allerdings sind bei Oesterheld die "Ellos" die Invasoren und nicht die Opfer.

⁵¹³ Cortázar, "Segunda vez", in *Alguien que anda por ahí*, S. 48.

Cortázar legt in "Segunda vez" eine räumliche Metonymie an und folgt einem kafkaesken Leitmotiv.⁵¹⁴ Das von maschinenhaften Männern (den "nosotros") geführte Büro, in dem Carlos verschwindet, fungiert als Vorraum eines politischen Systems, innerhalb dessen sich eine Figur quasi in Luft auflöst. Diese Operation wird durch den Kunstgriff ermöglicht, der sich in einem Roman aufgrund seiner weiter gefächerten Anlage weniger plausibel zeigen würde, sich indes in der (phantastischen) Erzählung dank der Radikalität vollziehen kann, mit der sich die Gattung Figuren immanent macht. Das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Realitätssysteme wird dabei um ein Weiteres kondensiert, als Momente der Ausweglosigkeit und des Einschlusses mit den Mechanismen einer anwachsenden Verwaltungsherrschaft eingeführt werden⁵¹⁵: "[...] estaban instalando oficinas en cualquier parte porque los ministerios ya resultaban chicos".⁵¹⁶

Die realitätssystemischen Differenzen in "Segunda vez" beruhen darauf, dass ein wundersames, auf den ersten Blick mit konventionellen Ordnungen diskonformes System schließlich doch darauf abzufragen scheint, ob es nicht Teile eines realen Realitätssystems beinhalte oder eine Isotopie desselben darstelle – in diesem Falle der argentinischen Diktatur von 1976 bzw. der Zeit kurz davor. Im Text treffen so eine rationale und eine irrationale Ordnung aufeinander, derer beider Legitimität ausgehebelt wird, womit ein unbehagliches Nichtsystem entsteht. Cortázar formuliert selbst noch im Jahr 1978, dass dieses Nichtsystem tatsächlich auf reale politische Aspekte verweise.⁵¹⁷ Die Kritik sprach demnach nicht umsonst von einer "conjunción ideológico-fantástica".⁵¹⁸

Es ließe sich somit formulieren, dass die Figuren oder Parteien in "Segunda vez" Posten in der Rekonfiguration einer realen historischen Partie einnehmen, in der eine Reihe von Diskursen und Praktiken negative, sozial ausgeschlossene und politisch zu bestrafende Andersheiten konstruierten: die "subversivos" bzw. die "ellos". Der Systemsprung des Textes in Bezug auf die außerliterarische Wirklichkeit scheint demnach nicht groß. Im Text vollzieht sich der Wechsel zwischen der Narration jenes Systems, in dem María Elena sich noch wundert, dass sich dort, wo sie hinzitiert wurde, irritierende Inkongruenzen zeigen. Als allerdings jenes System zu wirken beginnt, in dem gar nichts mehr nachvollziehbar erscheint, wird auch die Funktion des Zweifels

⁵¹⁴ Vgl. Carmen de Mora Valcárcel, "Julio Cortázar: 'Alguien que anda por ahí'", *a.a.O.*, S. 174.

⁵¹⁵ Vgl. Bessière, "El relato fantástico: Forma mixta de caso y adivinanza", S. 98ff.

⁵¹⁶ Cortázar, "Segunda vez", S. 48.

⁵¹⁷ Cortázar nimmt in *El País* vom 25. Juni 1978 (S. 6) nicht nur zu den Hintergründen der spanischen Publikation von *Alguien que anda por ahí* und damit zur Zensur in Argentinien Stellung, sondern auch zum Phänomen des gewaltsamen Verschwindens. Des Weiteren erläutert er in den 1980er Jahren, er habe die Entwicklungen in seinem Land nicht verschweigen wollen: "Yo tuve la necesidad de sentarme a la máquina y escribir [...] me sentí obligado a no quedarme callado [...] y eso en el fondo es lo que termina por llamarse compromiso". Cortázar in Prego, *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona 1985, S. 131.

⁵¹⁸ Carmen de Mora Valcárcel, "Julio Cortázar: 'Alguien que anda por ahí'", *a.a.O.*, S. 182. Diese Bezeichnung fiel für *Alguien que anda por ahí* insgesamt. Sehr viel evidenten ideologisch sind "Apocalipsis en Solentiname", "Alguien que anda por ahí", "La noche de Mantequilla". Die Autorin hält "Segunda vez" für einen der besseren Texte aus der bemängelten Sammlung.

ausgehebelt. So konstituiert sich ein Regelwerk, in dessen Folge Carlos von einem geschlossenen Raum geschluckt werden kann. Dieser Akt lässt Assoziationen an das erzwungene Verschwinden zu, vollzieht gar eine Mimesis. Zumindest dann, wenn ein (bereits metonymischer Begriff) wie "chupar" oder "chupadero" herangezogen wird, ließe sich schließen, dass die Operation in der Erzählung real-phantastisch wird. Der *Gap*, der sich in "Segunda vez" vollzieht, d.h. die Ellipse, die das Verschwinden Carlos' textuell ermöglicht, scheint der Funktionsweise eines politischen Systems abgeguckt.

Die undurchsichtige, willkürliche Verdächtigungslage, der bei Cortázar die "ellos" zum Opfer fallen, gemahnt außerdem an Josef K. auf, der in Kafkas *Der Prozess* verhaftet wird, ohne sich einer Schuld bewusst zu sein. In dieser literarischen Resonanz erinnert "Segunda vez" daran, dass die "era de tinieblas" in Argentinien mit dem Arbeitsbegriff "Proceso" belegt wurde. Die Erzählung ist zwar vor dem Dekret von 1976, als der Begriff offiziell eingeführt wurde, erschienen, doch scheint diese Lesart unabhängig von der dokumentierten Chronologie der Begriffsprägungen interessant, die mit der Diktatur von 1976 zu tun haben.

Rezeptionsästhetisch gesehen sucht Cortázars Text Komplizenschaft, d.h. Verständnis für seine ungeheuren Vorgänge, insbesondere für den "percepticidio", den er selbst anstrengt. Denn in der Erzählung wird das phänomenologisch irritierende Ende von Carlos (das im Übrigen als *pars pro toto* figuriert) naturalisiert. Damit scheint in den Text die Funktionsweise einer politischen Realität einzudringen, die ihre eigenen Systemwechsel produziert hat, weil Menschen nach Verschleppung, Folter und Mord weggeschafft wurden. Maria E. Twardy schreibt hierzu:

Lo fantástico representa en la ficción una zona al margen de la Historia, pero a la vez *la* Historia, que como en este caso, se inscribe en la ficción. La cuestión de los desaparecidos es en verdad, siguiendo a Cortázar, un manejo diabólico. Esa ausencia se concibe como presencia a la vez. Si bien el desaparecido se identifica con un sentimiento negativo ocasionado por la falta de un cuerpo; sin embargo, al mismo tiempo nos hace pensar que no está muerto, y abraza la esperanza de que en algún momento va a aparecer con vida.⁵¹⁹

Vor dem Hintergrund, dass der phantastische Text mit der Spannung zwischen dem Wahrscheinlichen und dem Unwahrscheinlichen spielt, schöpft "Segunda vez" das Spiel der Regelwidrigkeit in Gänze aus. Twardy lässt den Begriff des "teuflischen Arrangements" fallen – oder wird in Cortázars Erzählung ein literarischer Taschenspielertrick angewendet?

Die Spannung des Textes bezieht sich daraus, dass er das Eintreten des Unglaublichen vorsieht, indes reale Ereignisse anzitiert, die zwar ab 1974 und spätestens mit dem Jahr 1976 ideologisch vorbereitet wurden, wahrnehmungstechnisch jedoch nicht mehr nachvollziehbar sind.

⁵¹⁹ María E. Twardy, "*Alguien que anda por ahí*: Julio Cortázar, literatura y exilio", in *Especulo. Revista de estudios literarios* Nr. 40 (Nov. 2008-Febr. 2009), 14. Jahrgang: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/coexilio.html>. (2. 1. 2011).

Dementsprechend verlässt in "Segunda vez" auch das Politische das Territorium des Bekannten, bleibt aber dennoch politisch signifikant. Das topische Verschwinden einer literarischen Figur in einem geschlossenen Raum, ein eminent mediales, ästhetisches Phänomen, wird zur Permutation eines Politikums.

Ein Text aus der Gattung der Phantastik, der verlangt, dass über seinen irrationalen Gehalt nachgedacht werde, kann womöglich dazu anstoßen, auch außerphantastische Unhaltbarkeiten in Frage stellen, insbesondere solche, die es möglich machen, dass etwas aufgrund seines Abweichens von gewissen Konventionen als phantastisch oder irrational (bzw. als unvernünftig oder verrückt) disqualifiziert werde.⁵²⁰ Aus diesem Grunde hat auch Cortázar selbst Anfang der achtziger Jahre bemerkt, die Logik der argentinischen Juntamitglieder – die darauf abzielte, Andersdenke, darunter die 'Systemeinbrecherinnen' der *Madres de Plaza de Mayo*, für verrückt zu erklären, auszuschließen und auszuschalten – "sei Resultat eines "falschen Realismus" (und die *Madres des Plaza de Mayo* auf bewundernswerte Weise verrückt).⁵²¹

In "Segunda vez" beruht die phantastisch scheinende Irregularität darauf, dass Daten nicht übereinstimmen, dass sich seltsame Infrastrukturen abzeichnen und Äußerungen aus bürokratischen Diskursen proliferieren, während es gleichzeitig nicht mit rechten Dingen zuzugehen scheint. Auch einschlägige Vokabeln, die aus dem geheimdienstlichen Wortschatz eines totalitären Regimes stammen könnten ("proceder", "averiguar", "sujeto"), tauchen auf. Schließlich stellt sich die Frage, ob nicht bereits die Auftragslage der Büroangestellten von Anbeginn eine Paraphrasierung des Unternehmens sei, mit dem das erzwungene Verschwinden in die Wege geleitet wurde. So heißt es zum Beispiel:

No más que los esperábamos, cada uno tenía su fecha y su hora [...]. Ellos, claro, no podían saber que los estábamos esperando, lo que se dice esperando, esas cosas tenían que pasar sin escombro, [...] palabra del jefe, [...] lo único que les pido es que no se me vayan a equivocar de sujeto, primero la averiguación [...] y después pueden proceder nomás. Francamente no daban trabajo, el jefe había elegido oficinas funcionales para que no se amontonaran, y nosotros los recibíamos de a uno como corresponde [...].⁵²²

In erster Linie vollzieht sich in "Segunda vez" ein Vorgang ("trámite"), bei dem die "ellos" allein von den Büroangestellten zu einem Termin geladen werden, um einer nach dem anderen in einem Büro, in dem "wie geschmiert" gearbeitet bzw. darauf gewartet wird, dass mit der Abfertigung fortgeschritten werde⁵²³, ihr Einladungsschreiben vorzulegen und anschließend ein undefiniertes, aber prototypisches Formular auszufüllen. Nach dem Verschwinden Carlos' ist María Elena an der Reihe. Auch ihr legt man das Formular vor. Obgleich dieses als eine Art

⁵²⁰ Neben dem Standardwerk von Uwe Durst siehe hierzu weiterhin Martha Nandorfy, "La literatura fantástica y la representación de la realidad" in Roas (Hg.) *Teorías de lo fantástico*, S. 244.

⁵²¹ Siehe erneut Fußnote 362.

⁵²² Cortázar, "Segunda vez", S. 48.

⁵²³ Ebd. Hier heißt es: "[...] aquí se trabaja con vaselina".

Dispositiv dafür erscheint, dass alles seine Richtigkeit hat – und es María Elena auch leicht fällt, die Kästchen (oder: "Lücken") zu füllen, drängt sich ihr angesichts des Verschwindens von Carlos der Eindruck unheimlicher Lückenhaftigkeit auf. Die folgende Passage kontrapunktiert in diesem Sinne die Topoi des Klaren/Nachvollziehbaren (des Formulars) und die des Unklaren/nicht Nachvollziehbaren (außerhalb des Formulars).

[...] algo le molestaba, algo que no estaba del todo claro. No en la planilla, donde era fácil ir llenando los huecos; algo afuera, algo que faltaba o que no estaba en su sitio. Dejó de escribir y echó una mirada alrededor [...] las paredes sucias con carteles y fotos, las dos ventanas, la puerta por donde había entrado, la única puerta de la oficina, pero Carlos no estaba ahí. *Antigüedad en el empleo*. Con mayúsculas, bien clarito.⁵²⁴

María Elena soll "die üblichen Angaben" machen: das Formular – eine Art Meta-Prototext – gehört zu den vernünftigen Elementen, die die Erzählung streut. Zwar erscheint das stringente Formular in Bezug auf sein strukturelles Umfeld, d.h. auf das merkwürdig ausgestattete Büro, nicht schlüssig. Dennoch wird betont, dass es für María Elena kein Problem sei, das Formular mit der erforderlichen Eindeutigkeit ("bien clarito") auszufüllen – auch wenn um sie herum alles andere als Klarheit herrscht ("algo le molestaba, algo que no estaba del todo claro"). Darauf folgt, dass einerseits die Beunruhigung, die María Elena dennoch erfasst, nicht relativiert wird und der Text bereits hier die Taktik psychologischen Terrors nachahmt. Andererseits wird María Elena für ihr Unwohlsein darüber, dass Carlos einfach so verschwunden ist, bestraft, d.h. selbst zum zweiten Mal (und mit ungewissem Ausgang) vorgeladen:

Antes de irse (había esperado un rato, pero ya no podía seguir así) pensó que el jueves tendría que volver. Capaz que entonces las cosas cambiaban y que la hacían salir por otro lado aunque no supiera por dónde ni por qué. Ella no, claro, pero nosotros sí lo sabíamos, nosotros la estaríamos esperando a ella y a los otros, fumando despacio y charlando mientras el negro López preparaba otro de los tantos cafés de la mañana.⁵²⁵

Ungewissheiten, Aufschiebungen und Auslassungen bilden das Zentrum der Irritation von "Segunda vez". Desgleichen steht, wie in *Respiración artificial*, die Frage im Raum, wie und wo die fiktive "historia" von der politischen zu unterscheiden sei.

Der ästhetische, mediale Umgang mit Formen des Verschwindens und Wiederauftauchens in Gestalt variiert Topoi des Phantastischen und Unheimlichen, die selbst noch im historischen Vorwort des *Nunca Más*-Berichtes vorkommen, steht im Zentrum dieser Untersuchung zum Memoria-Recycling der "Camada Cadáver". Dabei scheint interessant, dass in der Kurzprosa von Mariana Enríquez, aber auch bei Félix Bruzzone und Eugenia Almeida ähnliche Systemsprünge vollzogen werden wie in "Segunda vez", z.B. wenn es nach einer spiritistischen *Séance* zum Verschwinden einer Person kommt, doppelte Agenten oder Maulwürfe im Nichts verschwinden,

⁵²⁴ Cortázar, "Segunda vez", S. 55.

⁵²⁵ Ebd., S. 56.

ein Überlandbus nicht mehr hält, so dass die Stammfahrgäste gezwungen sind, in ihrem Heimatdorf, das zu einem Ort des Schreckens geworden ist, auszuharren, sich aber über das Vorüberrauschen des Busses auch nicht wundern. Momente von Einschluss, Irregularität und Immobilität sollen im Folgenden auch für die Lyrik und deren Strategien, mit dem Phänomen des erzwungenen Verschwindens umzugehen, ausgelotet werden. Denn die Dichtung bietet weitere Modi, um radikale Verlusterfahrungen des Subjekts in Worte zu fassen.⁵²⁶ Dies lässt sich an einigen beispielhaften Texten nachvollziehen, die während der Diktatur geschrieben wurden.

3.4 Lyrik: "A media voz"

Im Laufe des 19. und spätestens mit Eintritt ins 20. Jahrhundert wird der Lyrik verschiedentlich der Status eines Paradigmas der Moderne attestiert.⁵²⁷ Zugeschrieben wird ihr ein äußerst autoreflexives Formbewusstsein, das sich den Avantgarden gegenüber als besonders anschlussfähig erweist, da diese sich zum Ziel setzten, Sprache neu zu ver/fassen. Die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion von moderner Lyrik wiederum beantwortet sich dort, wo davon ausgegangen wird, dass sie diskursive Transformationen moderner Gesellschaften einfängt und ein abnormes Sprachverhalten riskiert, weil sie tendenziell sprachliche Hierarchien unterminiert, Sprache automatisiert und zur eigenen "Intelligenz" entwickelt. Aus einem Medium sprachlicher Operation wird so eine regelrechte Operateurin, die mit ihrem "nuancierten Wort" gegen eine Tradition opponiert, die sich in ihrer Introspektion, Transzendenz und Unverständlichkeit gefiel. Moderne Lyrik, so Hugo Friedrich, spreche in den "Schallraum der Gesellschaft" hinein, bis sich poetische Schreibweisen enträtseln und ins Alltägliche wenden. Die "aggressive Dramatik" die ihr Friedrich zufolge eignet, ist jedoch auch Zugang zu einer Wirklichkeit, die selbst unter die Vorzeichen des Aggressiven gestellt ist, da sie von Beschleunigung, technischer Progression und globalisierter Kriegserfahrung geprägt ist. Das poetische Wort ist demnach ein Alarmzeichen, das sich in eigener Gewalt auf das zu Bezeichnende legt, weil es von Gewalt affiziert ist: sein Schockeffekt liegt unter anderem in der Versprachlichung und Vertextung historischer Erfahrung.⁵²⁸

Das "Gesetz der Poesie", wie es Nicolás Rosa nennt, verspricht allerdings gleichermaßen sprachliche Transgression und Utopie: "[...] todo texto poético [...] se interroga e interroga al

⁵²⁶ Hierzu siehe etwa Susana Romano Sued in einem Interview mit Rike Bolte, "Rumor de muerte seca oímos – Hablar de las voces canceladas", in *Humboldt* Nr. 150, 2008, S. 48-52, S. 52.

⁵²⁷ Hier etwa Renate Homann, *Theorie der Lyrik: heuautonome Autopoiesis als Paradigma der Moderne*, Frankfurt am Main 1999. Die Studie spricht sich für eine neue Theorie der Lyrik aus, da diese einer Gesellschaft erst den adäquaten Zugang zur Gattung verschaffe. Der analytische Teil des Textes wendet sich einigen Gedichten Celans zu.

⁵²⁸ Vgl. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Reinbek bei Hamburg [1956] 1986, S. 17-20.

lector sobre la poesía en el espacio de la poesía mismo, utópico por definición."⁵²⁹ Das Gedicht schreibt sich so tendenziell in einen mitunter produktiven Status des Exils, der Exterritorialität und des Ver-rückten ein. Seine Abdingbarkeit von der materiellen Stütze und seine Möglichkeiten der medialen Migration (in Zeitschriften, auf Flugblättern, in Collagen, bis hin zum *Posting* auf der virtuellen Seite) und die Tatsache, dass es während der historischen Avantgarden ins Zentrum der ästhetischen Formen gerückt und in den öffentlichen Raum transponiert wurde, verstärkt diese Qualität.⁵³⁰

Die argentinische Lyrik nach dem *Modernismo* versucht sich einerseits in der ironischen, beinahe anti-lyrischen Brechung rhetorischer Tradition, andererseits verlässt sie jene Schreibweisen, die Argentinität im Landschaftlichen zu deklinieren versucht hatten, und nimmt sich des urbanen Raumes an. Vor allem die kosmopolitische Stadt bietet sich als weites Zeichenfeld. Der außerurbane Raum, dem Leopoldo Lugones noch huldigte, hallt zwar in einigen Schreibweisen und ihrer Suche nach einer geographischen Argentinität wider – so im Konzept des "Sur" der ultraistischen Dichtung Borges' – büßt aber letztlich an Referenzkraft ein. In diesem Sinn tritt Oliverio Girondo für neue Perspektiven ein und verfasst, ähnlich den Express-Gedichten Huidobros, Reiseskizzen, in denen die südamerikanische und europäische Stadt als Subjekt erscheint – und das Gedicht zu einem transportablen, genuin modernen Medium wird, das idealerweise in der Straßenbahn zu lesen ist.⁵³¹ Doch führen die weiter aufbrechende Moderne und die Erfahrungen ökonomischer Einbrüche durch die großen Depressionen auf dem Weltmarkt dazu, dass auch in der argentinischen Lyrik Diskurse der Verunsicherung und (Selbst-)Zerstörung verfasst werden. Parallel dazu werden Körperlichkeit und Erotik relevant.⁵³²

Während der letzten Diktatur steht für die Prosa die Frage im Vordergrund, wie die politischen Tatsachen überhaupt erzählt werden können, ohne dass die Zensur eingreift. Selbst die antimimetischen Verfahrensweisen verhindern es nicht, dass die erzählende Literatur stärker zensiert wird, denn der Nachhall der tetsimonial und journalistisch beeinflussten "literatura comprometida" ist zu groß. Im Vergleich dazu eignet der Lyrik, die ab 1979 mit einer Antwort auf die Repression beginnt, das Selbstverständnis zum metaphorischen Sprechen. Dazu kommt, dass sie in Zeitschriften ihr Forum findet.⁵³³ Deren schwierige Finanzierungslage hat unregelmäßig erscheinende Editionen zur Folge, so dass die lyrische Aussageproduktion weniger

⁵²⁹ Nicolás Rosa, "Estados adquiridos", in *Los fulgores del simulacro*, Santa Fé, 1987, S. 213-219.

⁵³⁰ Der chilenische Anti-Poet Nicanor Parra etwa warnte noch in den 1970er Jahren davor, die Lyrik könne aussterben. Eine Maßnahme hiergegen sei, sie öffentlich vorzuführen. Siehe z.B. Nicanor Parra, *Artefactos*, Santiago de Chile 1973.

⁵³¹ Oliverio Girondo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, Buenos Aires 1922.

⁵³² Damit treten auch die ersten Autorinnen auf den Plan. Nach Alfonsina Storni setzt Alejandra Pizarnik u.a. die weibliche Autorschaft in der Lyrik unter Einfluss der französischen Avantgarde, speziell jener Artauds und Michaux', fort und avanciert zu einer der prominentesten Bezugsfiguren der modernen Lyrik Argentinien.

⁵³³ Siehe Jorge Santiago Perednik, *Nueva Poesía Argentina durante la dictadura (1976-1983)*, Buenos Aires 1989, S. 9f.

leicht aufzuspüren ist. Ebenso die "talleres literarios", die Schreibwerkstätten – bis heute eine wichtige außerakademische Institution in Lateinamerika – ermöglichen Varianten einer "Cultura de catacumba" oder gar einer Kulturproduktion "a media voz".⁵³⁴ So könnte formuliert werden, dass die Andersheit, die im Zusammenhang mit der während und unmittelbar nach der Diktatur produzierten Narrativik Argentiniens erwähnt wurde, sich in der Lyrik auf wiederum medienspezifische Weise variiert. Die von Sarlo angesprochene Heterogenität des literarischen Feldes scheint durch die gattungsspezifische Unvollständigkeit als auch durch die eingeschränktere Zugänglichkeit lyrischer Werke erweitert.⁵³⁵ Allerdings führt die Anthologie *Poesía Política y Combativa Argentina* vor Augen, dass kaum eine vollständige Sammlung kritischer argentinischer Dichtung erstellt werden kann.⁵³⁶

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob von lyrischen Texten gesprochen werden kann, die zu Paradigmen der poetischen Auseinandersetzung mit der politischen Gewalterfahrung in Argentinien geworden sind. Wie nach einer Übersicht zur mnemotechnischen Kapazität des Gedichts dargelegt werden wird, gilt das Werk Juan Gelmans zumindest als exemplarisch für ein lyrisches Sprechen über das erzwungene Verschwinden.

3.4.1 "Los muertos debajo de las palabras"

Auf die Frage, was Dichtung sei, antwortet Derrida, es handle sich um ein Diktat zum Auswendiglernen.⁵³⁷ Denn "apprendre par cœur" – jene Technik des Memorierens, die sich im Französischen als ein Inwendigmachen versinnbildlicht – antworte vor allem darauf, dass Lyrik zum Verschwinden tendiere.⁵³⁸ Und doch ist das Gedicht gerade deswegen mnemotechnisch besonders gut aufgestellt, kann auf Flüchtliges oder Depräsentiertes gut antworten, weil diese Kategorien ihren eigenen Verfahrensweisen zuzurechnen sind. Wenn Rosa formuliert, Lyrik sei "presencia y ausencia, encarnación, hiato, resto magnificante, pero resto al fin"⁵³⁹, steht dies dafür, dass ein Gedicht Gegenwart wie auch Abwesenheit enthält, Verkörperung und Auslassung bedeutet und aufgrund seiner rhetorischen und rituellen Kraft quasireligiöse (magnifikante) Qualität erlangen kann.

⁵³⁴ Erneut Kovadloff, "Una cultura de catacumbas" [1982], in *La nueva ignorancia*, Buenos Aires 2001, S. 17–21, S. 17.

⁵³⁵ Das Gedicht ist zwar ein autonom funktionierender Text, liefert als paradigmatisches Dispositiv jedoch in erster Linie einen literarischen Ausschnitt.

⁵³⁶ Vgl. Etelvina Astrada, *Poesía Política y Combativa Argentina*, Madrid 1978.

⁵³⁷ Vgl. Anselm Haverkamp, "Auswendigkeit: Das Gedächtnis der Rhetorik", in *Gedächtniskunst: Bild - Raum - Schrift*, in ders. und Renate Lachmann (Hg.), *Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt am Main 1991, S. 25–52.

⁵³⁸ Jacques Derrida, "Che cos'è la poesia?", in *A Derrida Reader. Between the Blinds* (hg. von Peggy Kamuf), New York 1991, S. 221–240.

⁵³⁹ Nicolás Rosa, "Estados adquiridos", *a.a.O.*

Jorge Monteleone wiederum rekurriert in einem Beitrag zur argentinischen Lyrik der 1980er Jahre auf Blanchot und dessen Äußerung, dass Sprechen nicht Sehen sei. Daraus leitet er die Frage ab, ob Nicht-Sehen auch Schweigen einschlieÙe.⁵⁴⁰ Monteleones hermetischer Text spricht von einem "benennenden Tod des Nichtgenannten", der dazu geführt habe, dass sich im diktatorischen Argentinien die Herrschaft des Blickes und die gesamte Diskursivität des öffentlichen Raumes verkehrt habe. Das erneut ergriffene Wort mache eine Lücke deutlich, die dadurch entstanden sei, dass der Körper blicklos gemacht wurde. Nun benenne es diesen Körper und gehöre doch selbst einer Sprache an, die sich dem Unsichtbaren angedient habe:

En la nominadora muerte del innominado, en la punición invisible a los ojos, se trastorna el régimen de la mirada y de toda la discursividad del espacio público: el habla de una lengua que se usa para la invisibilidad, que nombra para hacer desaparecer y que repone, en el lugar de todo nombre, el hueco de un cuerpo que ya no mira.⁵⁴¹

Monteleone invertiert Jean Starobinskis Saussure-Formel "les mots sous les mots"⁵⁴², um sich den *gramma* der Vernichtung in Argentinien zu nähern. Er spricht von "gramas del exterminio" und von "les morts sous les mots"/"los muertos debajo de las palabras". Nach einigen Überlegungen zur Verschiebung von Gegenstand und Blick sowie der Lücke, die zwischen den gewaltsam verschwundenen Körpern entstanden sei, fragt der Autor, welche Möglichkeit es gebe, diese Lücke zu benennen:: "[...] ¿qué fantasía enunciativa podría colmar ese hiato, qué suturar esos cortes, esa lengua cortada como el ojo que atraviesa de parte a parte la navaja?"⁵⁴³

Die argentinische Lyrik der 1980er Jahre ist Monteleone nach aber vor allem von einem "angeätzten" Blick gekennzeichnet. Ein großes Aussagefeld der Schuld sowie die Unsichtbarkeit, der die Körper unterworfen worden seien, hätten den "aussagenden Blick" des imaginären Subjekts, das dem Gedicht innewohne, verrückt gemacht bzw. ver-rückt. Die poetische Aussage jedoch sei ein "Auge in der Schweben": sie schaffe Bedeutung im visuellen Feld des Irrealen, nämlich auf dem leeren, weißen Blatt der Seite. Hierin öffne die lyrische Aussage ihr "Augenlid".⁵⁴⁴

Diese auf den ersten Blick konstruktiven, optimistischen Aussagen verkehren sich jedoch ins Negative. Monteleone fasst zusammen, dass die lyrische Aussage selbst zum Tod, oder schlimmer, zum Untoten werde, sobald solche metaphorische Transpositionen im Kontext einer

⁵⁴⁰ Siehe Jorge Monteleone, "Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de los años ochenta", in Roland Spiller (Hg.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*, Frankfurt am Main, 1995, S. 203-216, S. 215. Hier heißt es: "Hablar no es ver, decía Blanchot, pero ver ¿es no hablar? Y, sobre todo, no ver ¿es callar?"

⁵⁴¹ Monteleone, ebd.

⁵⁴² Siehe Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Saussure*, Paris 1971.

⁵⁴³ Monteleone, "Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de los años ochenta", ebd. Selbstverständlich spielt Monteleone auch auf die berühmte Mond-Augen-Szene aus Buñuels *Le chien andalou* an.

⁵⁴⁴ Vgl. ebd. Im Original heißt es "vacante mnémica". Die Entsprechungen zu den weiteren Übersetzungen lauten: "un ojo en suspenso", und "el enunciado abre el párpado". Monteleone erklärt noch, die "phänomenologische Zuversicht" des imaginären Auges entstehe in dem Moment, in dem das begehrte (also abwesende) Objekt zu Wort werde. Die "mnemische Leerstelle" unterdessen beginne ein Zeichen zu füllen.

Gesellschaft stattfänden, deren Sprache einen Pakt mit der Vernichtung, dem Verschwinden und den "blutigen Zeichen" eingegangen sei: "Undead: en el enunciado zombie, retorna lo reprimido".⁵⁴⁵ Derridas Behauptung, die mnemische Intensität des Gedichts entzünde sich an seiner gleichzeitigen Tendenz zum Verschwinden, scheint bei Monteleone durch die politische, insbesondere die biopolitische und mediale Erfahrung zugespitzt. Sie stellt die unheimliche Kategorie des Weder-Lebendig-noch-Toten ins Zentrum. Einher geht damit, so ließe sich formulieren, eine sprachliche *Zombification*. Inwieweit eine solche Unheimlichkeit an einigen Texten von Juan Gelman nachvollziehbar ist, soll im nächsten Unterkapitel dargelegt werden, bevor die 'Kadaverisierung' der *desaparición forzada* im Werk Néstor Perlonghers besprochen wird.

3.4.2 "Presencia - ausencia" (Juan Gelman, "Nota I"/"Nota II", 1979/1980)

Juan Gelman, 1930 geboren, hat eine ausgeprochene Poetik der Trauer elaboriert, so dass Juan Carlos Martini Real im Jahr 1987 formuliert: "Era necesario – ¿lo es acaso? – llorar muertos queridos en cada verso [...]?"⁵⁴⁶ In den Worten von María Rosa Olivera-Williams heißt es wiederum: "el tema [de Juan Gelman] es la posesión por la pérdida"⁵⁴⁷, bei Roland Spiller: "Los temas del duelo y la memoria dominan la poesía [de Gelman] escrita entre 1975 y 1988".⁵⁴⁸ Das 1977 noch mit dem argentinischen *Premio Nacional de Poesía* und dreißig Jahre später mit dem *Premio Cervantes* ausgezeichnete Werk des Autors wird schon zu Zeiten seines Debüts Mitte der fünfziger Jahre von Kritik und Publikum gut angenommen. Gelmans Schreibweise changiert zwischen einem intimen und einem transzendenten Gestus. Mit Beginn der letzten Diktatur schreibt sich die Erfahrung des erzwungenen Verschwindens und damit auch die Figuration von Leere mit ein.⁵⁴⁹ Die Rezeption wird darauf ein Hauptaugenmerk legen.

⁵⁴⁵ Ebd.

⁵⁴⁶ Juan Carlos Martini Real, "La gran poesía de Juan Gelman", in *Madres de Plaza de Mayo* Nr. 25, 3. Jahrgang, 1985, S. 12. Weiterhin siehe Geneviève Fabry, *Las Formas del Vacío: La Escritura del Duelo en la Poesía de Juan Gelman*, Amsterdam und New York 2008.

⁵⁴⁷ María Rosa Olivera-Williams, "Citas y comentarios de Juan Gelman o la (re)creación amorosa de la patria en el exilio, in Lilián Uribe (Hg.), *Como temblor del aire. La poesía de Juan Gelman (ensayos críticos)*, Montevideo 1995, S. 173-188, S. 178.

⁵⁴⁸ Roland Spiller, "Poesía después de Auschwitz: Juan Gelman", in Janett Reinstädler, *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, Madrid und Frankfurt/M. 2011, S. 197-219, S. 200. Siehe auch den Überblick zu Gelmans Werk auf S. 206. Spiller merkt im Übrigen an, dass Gelmans Werk im deutschsprachigen Raum zu wenig erforscht sei. Vgl. S. 203.

⁵⁴⁹ Gelman verliert Sohn und Schwiegertochter und findet im Jahr 2000 eine nach Uruguay entführte Enkeltochter wieder. Gelmans Schaffen ist zudem von der Beteiligung am politischen Kampf der *Montoneros* geprägt, in deren Auftrag er 1975 nach Europa aufbricht. 1978 kehrt er klandestin nach Argentinien zurück, um sich ein Bild von den Vorfällen unter dem Regime zu machen. Im Jahr 1979 wendet er sich von den *Montoneros* ab. Zum "radikalen sozialen und poetischen Engagement" Gelmans siehe auch María Ángeles Pérez López, "Notas a unas notas" (Paradoja y poesía en la obra de Juan Gelman)", in dies. (Hg.), *Juan Gelman: poesía y coraje*, Santa Cruz de Tenerife 2005, S. 57-68, S. 58f.

Die Genese von Gelmans Werk, das sich im Zuge der politischen Erfahrungen, die der Autor macht, ausdrücklich in die Richtung der von Nicolás Rosa und Jorge Monteleone angesprochenen Poetik der Abwesenheit und Unsichtbarkeit bewegt, wird durch eine biographische Anekdote aus der Zeit des Spanischen Bürgerkrieges initiiert, als der damals Sechsjährige in Argentinien täglich die Zeitung mit den neuesten Kriegsmeldungen besorgte und dabei Staniolpapier von Schokoladentafeln sammelte, um daraus solidarische Kugeln für den republikanischen Kampf zu fertigen. Diese "balas de papel" scheinen, folgt man Gelmans Äußerungen in einem Interview aus dem Jahre 1997, gewissermaßen die Ankunft der spanischen Exilierten metonymisiert zu haben, die in Argentinien eine *littérature mineure* gründen sollten.⁵⁵⁰ Der Dichter verweist hier, ganz im Sinne von Deleuze und Guattari, auf Kafka und betont, deterritorialisierte Kulturproduktionen implizierten stets, dass die individuellen Aspekte, die sich in ihnen offenbarten, unmittelbar ans Politische gekoppelt seien – weil sie eben auch von politischer Migration erzählten.⁵⁵¹ Bezüglich seines eigenen Werkes spricht Gelman indes weder von einem im geographischen Sinn deterritorialisierten noch von einem sprachlich oder ethnisch minoritären oder abgegrenzten Standort, wie ihn Deleuze und Guattari im Schreiben Kafkas ausloten. Vielmehr setzt er die Marginalität seines Schreibens dort an, wo die transformatorischen Möglichkeiten des poetischen Wortes an eine zivil-literarische, kleine-klandestine Aufgabe gekoppelt werden: von den ungenannten Verschwundenen zu sprechen.

Im ersten Korpus eines Zyklus' aus dem Jahr 1979 befindet sich "Nota I"⁵⁵², eine uneindeutige, teilweise verwirrende Anrufungslitanei. In diesem Text geht eine scheinbar todbringende Sprechinstanz umher und haut nieder, was sich ihr in den Weg stellt. Gleichzeitig aber ist sie benennende Operateurin: "[...] te mataré una con paco./otro lo mato con rodolfo./con haroldo te mato un pedacito más."⁵⁵³ Es scheint sich ein *crescendo* des Mordens abzuspielen und zu richten gegen: Paco (Urondo), Rodolfo (Walsh) und Haroldo (Conti), drei weitere, mit Gelman

⁵⁵⁰ Die Exilierten tragen auch zur Ausbildung der argentinischen Verlagslandschaft bei und führen die von der Zeitschrift *Sur* angestoßene Kulturvermittlung fort.

⁵⁵¹ Juan Gelman in einem Interview mit Verónica Chiaravalli, "Heridas y medallas de un poeta" in *La Nación*, 10. Dezember 1997. Hier unter <http://www.literatura.org/Gelman/jgR2.html>. (25. 1. 2009). Kafkas unvollendeter Aufsatz über "kleine Literaturen" enthält im Kern die Theorie über eine Literatur, die sich der Literaturgeschichte entzieht, weil sie zur "Angelegenheit des Volkes" geworden ist. Gilles Deleuze und Félix Guattari führen in ihrer Lektüre des Kafkaschen Fragments vor Augen, wie eine solche "deterritorialisierte" Literatur funktioniert, und zeigen deren Strukturen an Kafkas eigenem Werk auf. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris 1975.

⁵⁵² Beide Texte, die von 1979 datieren, sind erschienen in Juan Gelman, *Interrupciones I*, Buenos Aires 1988.

⁵⁵³ Das Gedicht insgesamt lautet: "Te nombraré veces y veces./me acostaré con vos noche y día./noches y días con vos./ me ensuciaré cogiendo con tu sombra./te mostraré mi rabioso corazón./te pisaré loco de furia./mataré los pedacitos./te mataré una con paco./otro lo mato con rodolfo./con haroldo te mato un pedacito más./te mataré con mi hijo en la mano./y con el hijo de mi hijo/ muertito./voy a venir con diana y te mataré./voy a venir con jote y te mataré./te voy a matar/derrota./nunca me faltará un rostro amado para matarte otra vez./vivo o muerto/un rostro amado./hasta que mueras/dolida como estás/ya lo sé./te voy a matar/yo/te voy a matar."

befreundete Autoren.⁵⁵⁴ Als zweite oder simultane Lesart könnte gelten, dass die Sprechinstanz sich gegen das gewaltsame Verschwinden richtet, indem sie konkrete Opfer des staatlich verübten Mordes und der negativen Repräsentationstaktik des "percepticidio" äußerst präsent macht, weil sie sie, ganz im Sinne Noe Jitriks, beim Namen nennt.

Da Gelmans Text noch in den siebziger Jahren entsteht, als in Argentinien die schlimmste Repression herrscht, liegt er außerhalb des Korpus, mit dem sich Monteleone befasst, um zu belegen, dass die Sprache Pakte mit der Unsichtbarkeit geschlossen habe. Vor diesem Hintergrund ließe sich sogar sagen, "Nota I" sei dem körperlichen Aspekt des erzwungenen Verschwindens, also der Vernichtung, näher. Gleichzeitig könnte formuliert werden, dass die lyrische Aussage in "Nota I" weniger ein "enunciado zombie" ist, als dass der Tod selbst in diesem Text spricht – gegen das zombiehafte Verschwinden. Denn eine reiterative Struktur beschwört die Toten unter den Worten des Gedichts wie in einem Gebet. Er wird seiner sogar angesichtig. María Ángeles Pérez López führt an, Gelmans Werk insgesamt sei damit befasst, dem Tod ins Auge zu blicken.⁵⁵⁵ Darüber hinaus vollzieht sich in "Nota I" noch eine Deklination des Todes. Sie führt bis in die Miniaturisierung ("[...] el hijo de mi hijo/muertito") und determiniert das in einfachem Futur gehaltene *agens* des Gedichts: "te voy a matar/yo/te voy a matar". "Nota I", bereits ob des Titels als Variation eines Notizzettels oder als Fußnote lesbar, nimmt buchstäblich Notiz von einer todbringenden bzw. todsagenden Instanz. Der Text oszilliert in seiner uneindeutigen Verfasstheit zwischen der Option, Echo einer offiziellen Instanz zu sein, also mit den Todmachern des Regimes zu korrelieren, und einem Standort, an dem Rache geschmiedet werden könnte.

Eine Verfahrensweise, die sich explizit gegen das Verschwinden richtet, verzeichnet "Nota I" in erster Linie dort, wo die sinistre Kategorie des verunsichtbarten Verbrechens und damit auch jene der medial und rhetorisch depräsenierten Körper in ein – wie es bei Luisa Valenzuela heißt – "verbo matar" umgemünzt wird. Es ist nicht nur der Tod als Kategorie, sondern vor allem das Morden, das in "Nota I" beim Namen genannt und verbalisiert wird. Gleichzeitig schreiben sich dem Text die Namen der Ermordeten ein.

Wenn also, wie Monteleone und Jitrik betonen, dem erzwungenen Verschwinden der Modus des Hinsehens und der Modus des Namennennens zum Opfer fallen, ereignet sich in "Nota I" hingegen ein Hinsehen und Anblicken und zugleich eine rabiāt-meditative Rede auf die Toten, weil es in dem Gedicht zu deren ultimativer Nennung kommt. Zudem verwandelt sich der Text

⁵⁵⁴ Conti und Urondo sind im Jahr 1976 zwangsweise verschwunden, Walsh, wie bereits erwähnt, im Jahr 1977. Beispielhaft *Proyecto Desaparecidos*: http://notas.desaparecidos.org/2010/09/mza_juicio_por_paco_uronado_que.html. (4. 2. 2011).

⁵⁵⁵ Vgl. María Ángeles Pérez López, "Notas a unas notas" (Paradoja y poesía en la obra de Juan Gelman)", *a.a.O.*, S. 57.

die Krux der *desaparición forzada* (Anonymisierung der Ermordeten und anschließende Verunsichtbarung ihrer Körper) vermittelt eines Projektionsbildes, eines Schattenbildes (des Todes) an: "[...] me ensuciaré cogiendo con tu sombra".

In "Nota II" wird der Diskurs des deklinierten Todes fortgesetzt, das Dispositiv des Blickens und Sichtens ausgebaut. Der Text beginnt mit einem (in Minuskel gesetzten): "[...] ya que moría mañana/me moriré anteanoche."⁵⁵⁶ Hier wird der Tod vorverlegt bzw. in einer imaginierten Vergangenheit antizipiert. Evoziert wird auch eine "Wurzel" des Lebens/Todes, wobei der Name von Paco Urondo in den Text zurückkehrt: "[...] con un cuchillito fino/voy a cavar el 76/para limpiarle las raíces a paco/las hojitas a paco/". Auf das Jahr 1976, das den Verschwundenen "in den Boden nagelt", folgt: "después le toca al 77/para encontrar los ojos de rodolfo/como cielos terrestres/fríos fríos fríos/diseminados por ahí/mirada vacía ahora."

Die Topoi aus dem semantischen Feld des Todes, der Trauer und der Melancholie – "vacío", "frío", "huesito", "sombra" – werden mit dem Verlöschen des Augenlichtes, mit den "wie irdische Himmel zersplitterten" Augen Rodolfo Walshs assoziiert. Über dieses Bild negativer Dissemination setzt sich, trotz allen Todes, das Blicken der lyrischen Instanz, die in ihrer Zeugenschaft Exhumierung betreibt: "[...] limpiar huesitos/que no hagan negocio con la sombra/desapareciendo/dejándose ir". Der aussagende Blick ist hier nicht angeätzt – um mit Monteleone zu sprechen – sondern schaufelt die Herzen der Genossen frei, holt sie aus dem Schatten, der weniger für den Tod steht als für ein schimärenhaftes Projektionsbild der Ermordeten. Diesem stellt die lyrische Instanz – die von einem Standort des Überlebens aus spricht – ein präziseres visuelles Feld entgegen.

In "Nota II" werden Jahreszahlen und Namen genannt, so dass sich nicht nur die depräsentierten Objekte zu Worten wandeln, sondern hinter diesen Worten auch historische Figuren/reale Opfer erscheinen. Die Entschlüsselung, die das Gedicht braucht, damit seine Aussage in dieser faktualen Grundlage "das Lid öffne", liegt auch in der Kenntnis, dass Gelman mit Urondo, Conti und Walsh befreundet war. Dann jedenfalls füllen sich die realiter von der Diktatur gerissenen Leerstellen mit exakten, sogar memorialen Zeichen. Fehlt diese Kenntnis, erweisen sich die Namen als metonymisch wirksam. Schließlich bringt die letzte Strophe die paradoxe Phänomenologie und Semantik des Verschwindens auf den Punkt: "[...] la sombra vuela

⁵⁵⁶ Juan Gelman, "Nota II", in ders., *Interrupciones I*, Buenos Aires 1988, S. 69. Der gesamte Text lautet: "ya que moría mañana/me moriré anteanoche/con un cuchillito fino/voy a cavar el 76/para limpiarle las raíces a paco/las hojitas a paco/clavado al suelo como una mula rota//gente que me quería ayudar/ después le toca al 77/para encontrar los ojos de rodolfo/como cielos terrestres/ fríos fríos fríos/diseminados por ahí/mirada vacía ahora//va a haber que trabajar /limpiar huesitos/que no hagan/negocio con la sombra desapareciendo/dejándose ir/a la tierra ponida sobre/los huesitos del corazón/compañeros denme valor//la sombra vuela alrededor/como un objeto en mi pieza/ni remedio que la pueda parar/ni corazón ni nada/ni la palabra nada/ni la palabra corazón/pañeros/compañeros."

alrededor/como un objeto en mi pieza/ni remedio que la pueda parar/ni corazón ni nada/ni la palabra nada/ni la palabra corazón." Der verunsichtbarte Tod scheint jedes noch so innere Wahrnehmungs- und Versorgungsorgan und jeden Repräsentationsmodus aussetzen zu lassen: "ni corazón ni nada"; "ni la palabra [...]" Weiterhin transmutiert das Wort "compañeros" (etymologisch: die, mit denen das Brot zu teilen ist) zu einem "pañeros", d.h. es wird reduziert oder radikalisiert. Damit ließe es sich mit dem "pañó", dem Bahrtuch, doch ebenso mit einem beschlagenen Spiegel konnotieren, in dem sich ein Angesicht nicht mehr erblicken lässt. Nicht zuletzt bietet sich eine Assoziation mit dem "pañuelo" der Mütter der *Plaza de Mayo* an.

In "Si Dulcemente" aus dem Jahr 1980 tauchen die "compañeros" Urondo und Walsh als "hermanitos" wieder auf. Bei einer auf den ersten Blick infantilen Fehlverwendung der grammatikalischen Zeiten werden die Stationen ihrer Tode aufgezählt: "[...] ¿qué pasa con los hermanitos/que *entierraron*? ¿hojitas les crecen de los dedos? ¿arbolitos/otoños que los deshojan como mudos?", sowie: "los hermanitos [...] sonríen/recordando/aquel alivio sienten todavía/como si no hubieran *morido*/como si//paco brillara y rodolfo mirase/".⁵⁵⁷ Erneut wird ein visuelles Feld eröffnet: Walsh wird der Blick zurückgegeben und die Kumpanen, an die keine Trauergesten (d.h. keine Küsse) herankommen, werden in eine Aussage des politischen Kampfes zurückgeführt. Solche vermeintliche Kindersprache zeichnet zudem noch andere, spätere Texte von Gelman aus, die mit dem erzwungenen Verschwinden befasst sind. Miguel Dalmaroni erläutert, dass die "modalidades enunciativas que imitan el habla infantil" sowie einige andere "transgresiones morfológicas y sintácticas" symptomatisch seien für eine "poética del parentesco" nach der Diktatur, als offenkundig wurde, dass kaum mehr von konventionellen mikrosozialen (insbesondere familiären) Bindungen die Rede sein konnte.⁵⁵⁸

Gelman, dessen Werk neben dem Alejandra Pizarniks in den 1980er Jahren insgesamt eine herausragende Rolle für die argentinischen Lyrik spielt, führt Spuren einer Tradition der "literatura comprometida" demnach in ein komplexes sprachliches Gefüge hinüber. Die Erfahrung biopolitischer Gewalt scheint zum Movens geworden, poetische Konstellationen zu schaffen, die ganz bewusst 'denaturalisieren'. Auf eine nationale Realität, zu der gehört, dass Frauen in geheimen Lagern Kinder gebären, die Opfer von gewalttätigen Aneignungen wurden, wird geantwortet mit poetischen Rekombinationen, die es zulassen, dass eine infantile Sprechinstanz davon berichtet, wie die gebärende Mutter aufheult, weil sie vom Kind entbunden

⁵⁵⁷ Juan Gelman, "Si dulcemente", in ders., *Si dulcemente*, Barcelona 1980. Nach der enthierarchisierten Schreibweise in "Nota I" und "Nota II" werden die Namen hier in der dritten Strophe des vierstrophigen Gedichts in Majuskel gesetzt. [Hervorhebungen R.B].

⁵⁵⁸ Miguel Dalmaroni, "Madres e HIJOS en la poesía de Juan Gelman", in María Ángeles Pérez López (Hg.), *Juan Gelman: poesía y coraje*, S. 69-86, S. 77-80.

wurde.⁵⁵⁹ Vorweggenommen sei an dieser Stelle, dass die *Madres de Plaza de Mayo* formulieren, ihre verschwundenen Kinder hätten sie geboren. Der Bruch der genealogischen und ideologischen Kontinuität, den die argentinische Diktatur verursacht hat, weil eine junge Generation vernichtet wurde und damit auch ideologische Überzeugungen verschwanden, hat die Mütter stellvertretend für ihre Kinder politisiert. Die hier analysierten Gedichte "Nota I" und "Nota II" gehören in einen Zyklus, der am Anfang einer Poetik steht, die von solchen Verkehrungen spricht. Mikrosoziale Bezüge stehen dabei im Zentrum, und so erklärt auch Dalmaroni: En *Notas* [...], Gelman había inscrito la primera inversión importante de los lugares de los parentescos".⁵⁶⁰ In anderen Werken Gelmans liefern wiederum mystische Anschauungen eine Grundlage für außerkonventionelle Unionen: "agrammatikalische Gebetsformen" evozieren Einvernehmungen zwischen Ich und Du, zwischen Kindern und Müttern, die selbst den Inzest nicht scheuen.⁵⁶¹ Dalmaroni hat untersucht, wie sich in Gelmans Werk der "tópico de la *desaparición*" auf das textuelle Funktionieren der Gedichte auswirkt und wie insbesondere Diskurse der *Madres de Plaza de Mayo* und Vorstellungen und Äußerungen von Kindern gewaltsam Verschwundener darin aufscheinen.⁵⁶² In seiner Untersuchung, die viele argumentative und konzeptuelle Gemeinsamkeiten zu einigen Studien aufweist, die sich mit dem Werk von Lucila Quieto und Albertina Carri befassen, stellt er das Symbol des Stammbaumes ("árbol genealógico") ins Zentrum und kommt zu einem Schluss, der den Stammbaum eigentlich zu Fall bringt:

En una serie de poemas de Gelman [...] las experiencias construidas por los discursos de los parientes de los desaparecidos desarrollan su forma, es decir, se despliegan en un trabajo textual que consiste a la vez en una exploración desregulada de la gramática de la persona y en una representación des-arbórea de las relaciones de parentesco: lo que la experiencia de las víctimas le devuelve al genocidio mediante los trabajos de la memoria que se expanden en la poesía de Gelman es la producción revertida de un engendro antifamiliar tras el que quedan desplomados los límites y exclusiones con que la cultura estatiza los cuerpos, los vincula o les amputa posibilidades de conexión.⁵⁶³

Dalmaronis überzeugende, äußerst konzise Untersuchung lässt sich zudem mit Überlegungen Judith Butlers verbinden, in denen es um das Desiderat neuer Verwandtschaftskonstruktionen geht⁵⁶⁴, und die im Zusammenhang mit dem Werk Griselda Gambaros und dem Quietos noch genauer dargelegt werden.

⁵⁵⁹ Dalmaroni, ebd., S. 76.

⁵⁶⁰ Ders., ebd., S. 79f. S. 78f.

⁵⁶¹ Ebd., S. 79f. S. 78 und 74.

⁵⁶² Ebd., S. 79. Kursivierung im Zitat bei Dalmaroni.

⁵⁶³ Dalmaroni, ebd., S. 72.

⁵⁶⁴ Vgl. erneut Butler, *Antigone's Claim. Kinship between Life and Death*.

Abschließend lässt sich sagen, dass im Werk Juan Gelmans deutlich wird, dass Sprache, wie Monteleone apostrophiert und auch Klemperer und Adorno gezeigt haben, als Repräsentationssystem missbraucht werden kann, bis sogar "enunciados zombies" entstehen:

mientras el dictador o burócrata de turno hablaba
 en defensa del desorden constituido del régimen
 él tomó un endecasílabo o verso nacido del encuentro
 entre una piedra y un fulgor de otoño.⁵⁶⁵

Umso sinnträchtiger wird Gelmans schlichte, realistische und doch auch transzendente Sprache⁵⁶⁶, die noch das auf Walsh zurückführende testimoniale Schreiben anzitiert. Und doch macht María Ángeles Pérez López in Gelmans Werk eine "torción verbal de estirpe vallejiiana" aus, um die Neologismen, die syntaktischen Brüche und letztlich den "Sprung ins Leere" zu fassen, der in seiner Dichtung erfolge.⁵⁶⁷ Roland Spiller wiederum arbeitet den Begriff der *poesis* an Gelmans Werk heraus und merkt an:

Los versos de Gelman enfrentan aquello que no puede ser dicho, exploran, como observa Jorge Monteleone [...] "el punto agónico de la palabra". La exploración del agonismo de la lengua es un rasgo decisivo que distingue el *poiein* poético de la práctica narrativa. La tarea de la literatura latinoamericana consiste justamente en escribir después de las dictaduras. La escritura postdictatorial asume el desafío de poetizar después de Auschwitz. Por eso, Gelman puede ser considerado como ejemplo representativo de la literatura latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX.⁵⁶⁸

Um sein Verständnis vom postdiktatorischen Schreiben in Lateinamerika zu fassen, verweist Spiller auf die Metonymie Auschwitz, also auf das transkulturelle Paradigma der eigentlich nicht darstellbaren historischen Katastrophe, wie auf das berühmte Verdikt Adornos –womit er sich wiederum speziell auf die Un/Möglichkeiten poetischen Schreibens nach historischem Schrecken bezieht.⁵⁶⁹ Spiller arbeitet jedoch auch heraus, dass Gelman in "Notas" versuche, die lateinamerikanischen Revolutionäre am Leben zu erhalten.⁵⁷⁰ Und während noch María Ángeles Pérez López auf den "efecto de paradoja" und das "oxímoron 'presencia-ausencia'" des Verschwindens aufmerksam macht, die in Gelmans Werk nachvollzogen werden⁵⁷¹, und

⁵⁶⁵ Gelman, "Hechos", in *Interrupciones*, S. 83. Hier die erste Strophe des insgesamt sechsstrophigen Texts.

⁵⁶⁶ Mit den 1990er Jahren wird Gelman als Dichter jüdisch-ukrainischer Abstammung einen Sprachwechsel vollziehen und sein Werk nomadischer werden lassen, indem er auf Sephardi bzw. Ladino zu schreiben beginnt. Dabei begibt er sich an die Sprachreserven, auf die er bereits in frühen Texten über den Zugriff auf das Lunfardo rekurriert hatte. Siehe Juan Gelman, *Dibaxu*, Barcelona 1994. Vgl. Dazu etwa Nayra Pérez Hernández, "El eco de la memoria: Juan Gelman y *Dibaxu*", in *Alpha* Nr. 28 (Juni 2009), S. 209-221 sowie Enrique Foffani, "La lengua salvada. Acerca de *Dibaxu* de Juan Gelman", in Spiller, (Hg.), *Las culturas del Río de la Plata*, S. 183-202.

⁵⁶⁷ Pérez López, "Notas a unas notas" (Paradoja y poesía en la obra de Juan Gelman)", *a.a.O.*, S. 58.

⁵⁶⁸ Spiller, "Poesis después de Auschwitz: Juan Gelman", *a.a.O.*, S. 208.

⁵⁶⁹ Bekanntlich hat Adorno behauptet, es sei barbarisch, nach Auschwitz Lyrik zu verfassen. Der Ausspruch wird allerdings in der Regel nicht in seiner ganzen Komplexität verstanden. Vgl. Theodor W. Adorno, "Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft" [1951], in ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften*, Band 10 (hg. von Rolf Tiedemann), Darmstadt 1988, S. 30.

⁵⁷⁰ Vgl. Spiller, "Poesis después de Auschwitz: Juan Gelman", S. 209.

⁵⁷¹ Ebd., S. 77 und Pérez López, "Notas a unas notas" (Paradoja y poesía en la obra de Juan Gelman)", *a.a.O.*, S. 62.

Dalmaroni den Begriff der "contra-construcción de identidad" anwendet⁵⁷², soll hier von einer kontra(re)präsentativen Technik des Blickens, Erblickens und Angesichtig-Werdens die Rede sein, die bisweilen Formen der optischen Subskription, nämlich des Schattenbildes, einsetzt. Als handele es sich um den Grund, aus dem heraus diese phänomenologischen Operationen stattfinden, wirken die materiellen, morphologischen Strukturen der Texte Gelmans durchaus todesaffin, oder gar agonisch.⁵⁷³

Im Folgenden sei nun dargelegt, wie Néstor Perlongher im Jahr der Entstehung von "Si dulcemente" eine poetische Versprachlichung und Versichtbarung des erzwungenen Verschwindens im Zeichen des Neobarock radikalisiert.

3.4.3 "Insistente presencia" (Néstor Perlongher, "Cadáveres", 1987)⁵⁷⁴

Néstor Perlongher, Jahrgang 1949, ist einer der wichtigsten Vertreter der argentinischen Dichtung der achtziger und beginnenden 1990er Jahre und übt deswegen auch einen großen Einfluss auf die *Nueva Poesía Argentina* aus, um die es in Kapitel 5 gehen wird. Während Osvaldo Lamborghini eine "escritura de la destrucción", ein zerstörerisches Schreiben empfahl, das angesichts der Avancen der Literatur in die Welt der Konsumgüter für eine erneute Autonomie der Kunst einstünde, antwortete Perlonghers Schreiben mit Strategien der Maskerade und Travestie, mit Verstellungstechniken und kriegesischen (Begehrens-)Einsätzen. Sein Werk ist geprägt von einem sprachlichen Register, das mit Neologismen, wissenschaftlichen und soziolektalen Termini operiert und dennoch verziert wirkt. Eschatologische oder esoterische Bilder und psychedelische Visionen fallen in eins, Unerhörtes und Unsagbares kommen zu Wort. Dieses Schreiben, das sich auch als heterologisch bezeichnen ließe, wird in der Regel dem "Neobarroso" zugeordnet, einer literarischen Strömung des Río de la Plata-Raumes, die auf den Neobarock antwortet und an dem sich neben Lamborghini ebenso Arturo Carrera, Tamara Kamenszain und Emeterio Cerro beteiligen.⁵⁷⁵ In dieser Untersuchung ist von besonderem Interesse, dass sich Perlonghers Werk mit einer argentinischen "cultura fúnebre" auseinandersetzt. Die fulminante Leichenschau Evitas etwa, evoziert in dem Gedicht "El

⁵⁷² Dalmaroni, "Madres e HIJOS en la poesía de Juan Gelman", *a.a.O.*, S. 74.

⁵⁷³ Siehe erneut Spiller, "Poiesis después de Auschwitz: Juan Gelman", *a.a.O.*, S. 216.

⁵⁷⁴ Aus diesem Unterkapitel und jenem zu Gambarotta ist der folgende Artikel hervorgegangen: Rike Bolte, "Neobarocke Express-Erinnerung gegen das erzwungene Verschwinden oder von den In- und Auswendigkeiten in der hellen Kammer des Gedichts: 'Cadáveres' von Néstor Perlongher (1987) und 'Cadáver' in *Punctum* von Martín Gambarotta", in *Helix. Heidelberger Beiträge zur Romanistischen Literaturwissenschaft*, Band 5 (2012), S. 62-90

⁵⁷⁵ Siehe Marcos Wasem (Hg.), *Barroso y sublime: Poética para Perlongher*, Buenos Aires 2008. Der "Neobarroso" versteht den Barock als eine Oberflächenerscheinung und antwortet darauf mit einer Vortäuschung von Tiefe, mit einem deterritorisierten, dahinplätschernden, dennoch plastisch genauen "barroco de trincheras". Überdies inspirierte Perlongher der "Realismo alucinante" von Reinaldo Arenas. Vgl. Néstor Perlongher, *Papeles insumisos*, Buenos Aires 2004, S. 291-292.

cadáver" von 1980⁵⁷⁶, ist Exempel einer literarischen *danse macabre*, in die sich auch die *desaparecidos* einfügen werden. Anders als der explizite Leichnam Evitas erscheinen diese aber als implizite, verdeckte Tote.

Das Langgedicht "Cadáveres", das im Folgenden analysiert werden soll, da es im 5. Kapitel als Intertext Bedeutung erlangt, wird im Jahr 1987 publiziert, aber noch während der Diktatur verfasst.⁵⁷⁷ Es handelt sich um einen der wichtigsten Texte der argentinischen Dichtung der 1980er Jahre. Den seriell verfassten Text durchzieht die Sentenz "hay Cadáveres", als handle es sich um ein negatives Mantra. Damit wird die nebulöse Gestalt des euphemistischen Paradigmas der nicht adjektivierten "desaparición" durch die subtextuelle Evidenzierung einer ausdrücklichen *desaparición forzada* konterkariert: in "Cadáveres" werden die hinter dem verunsichtbarten Tod verborgenen Leichen textuell ans Licht gebracht. Raúl García betont, der Text umkreise damit eine "institutionelle Abwesenheit" ("ausente institucional") und greife zugleich nach der "beharrlichen Anwesenheit" ("insistente presencia") des *desaparecido*. Die Figur des Verschwundenen stehe nicht für den Toten, sondern bezeichne einen ungeklärten Status, der beständig mit dem Wiedererscheinen drohe: "no significa muerto sino volatizado, siempre amenazando desde su posibilidad de reaparición".⁵⁷⁸

In "Cadáveres" wird aber eine textuelle Körperlichkeit manifest. An den Körpern, die in dem Text tatsächlich auftauchen, als lösten sie ein, womit die Figur des *desaparecido* García zufolge droht, zeigen sich Verletzungen, die die Struktur des Textes (in Form textueller Schnitte) mitbestimmen. Diese lyrische Anverwandlung des Schnitts, die in der Dichtung Martín Gambarottas, die Gegenstand in Kapitel 5 ist, als poetische Technik intertextuell aufgenommen wird, scheint auf die Ebene des körperlichen Traumas, aber auch auf die des historischen Einschnitts zu verweisen, der durch die Geschichte der politischen Gewaltanwendung entstanden ist. Die Technik wiederum weist eine Nähe zu Osvaldo Lamborghini's Konzept des "tajo" auf.⁵⁷⁹

An die Stelle von hedonistischer Zeichenversessenheit tritt hier eine Beschädigung der textuellen Oberfläche. Perlongher schafft dazu ein Pendant: textuelle und körperliche Verletzungen werden im Kratzer manifest. Auf Spanisch gleichsam als Streifen, Scheitel oder Bügelfalte lesbar, ist "la

⁵⁷⁶ Néstor Perlongher, "El cadáver", in *Austria-Hungría* [1989], hier in *Obras Completas*, Buenos Aires 1997, S. 42. Vgl. auch Jorge Panesi, "Detritus", in Adrián Cangi und Paula Siganevich (Hg.), *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*, Rosario 1996, S. 44-61. Roberto Echavarren wiederum weist auf die intensivierten und hybridisierte Weiblichkeit Eva Peróns in Perlongher's Text hin: "Eva Perón es una bandera efectiva y grotesca que enarbolan las minorías que devienen mujer. Devenir, según lo entienden Deleuze y Guattari en *Mil planicies*, no una hembra real, o biológica, y menos aún un disfraz, un travesti, sino intensidades-mujer, contaminaciones cruzadas, pastiches-mujer; no menos reales". Siehe Roberto Echavarren, "Un fervor neobarroco", in Cangi und Siganevich (Hg.), *a.a.O.*, S. 115-123, S. 118. In Félix Bruzzone's *Los topos* wird diese Form intensivierter Weiblichkeit ebenso eine Rolle spielen.

⁵⁷⁷ Perlongher, "Cadáveres", in *Alambres*, Buenos Aires 1987, S. 49.

⁵⁷⁸ Raúl García, *Micropolíticas del cuerpo. De la Conquista de América a la última dictadura militar*, Buenos Aires 2000, S. 186.

⁵⁷⁹ Siehe Perlongher, "Ondas en 'El fiord': Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini", in Roland Spiller (Hg.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*, S. 131-140. Ursprünglich publiziert in *Cuadernos de la Comuna* Nr. 33, November 1991.

raya" aber gleichermaßen eine doppelzüngige Insignie, nämlich die Auszeichnung einer autoritären Ordnung. So heißt es in einer der ersten Strophen von "Cadáveres":

En lo preciso de esta ausencia
En lo que raya esa palabra
En su divina presencia
Comandante, en su raya
Hay Cadáveres ⁵⁸⁰

In über mehr als 370 Zeilen (und 56 Strophen) präsentiert "Cadáveres" versehrte, geschändete – und produzierte Tote. Die ersten Zeilen des Gedichts verorten die Leichname als "Erscheinende". Die Orte ihres Auftauchens sind: "Bajo las matas/En los pajonales/Sobre los puentes/En los canales/[...] /En la trilla de un tren que nunca se detiene/En la estela de un barco que naufraga/En una orilla [...]" (51). Dann beginnen die Kadaver in einer Weise zu proliferieren, dass sie selbst im Scheitel eines Kommandanten aufschlagen. Die abwesend Gemachten werden so zu passiven *post mortem*-Gestalten und direkt mit jener ideologischen Sprache des Verschwindens abgeglichen, die während der argentinischen Diktatur den physischen Sachverhalt der Staatsverbrechen unterschlug: im Keller der militärischen *parole*, am Ende der Kette des Prozesses des Wahrnehmungstodes, liegen die "muertos debajo de las palabras". Die verkörperlichten *gramma* der Unsagbarkeit sind, so lässt sich "Cadáveres" hier lesen, Marker einer Exklusion, die sich nicht nur im Repräsentationssystem der Sprache, sondern auch bereits innerhalb dessen gezeigt hat, was unter der Diktatur nicht gewusst, nicht gedacht und nicht gesagt werden durfte:

en ese soslayo de la que no conviene que se diga, y
en el desdén de la que no se diga que no piensa, acaso
en la que no se dice que se sepa...
Hay Cadáveres (51)

Geht man davon aus, dass der natürliche Kadaver (dem einst ein "corps propre" vorausging, der keinen gewalttätigen Eingriff erfahren hat) noch ein Stadium vor dem Prozess des Entschwindens in die Abwesenheit des Todes vergegenwärtigt – und zwar als als "corps matériel" –, sind die Leichname in Perlonghers Text dieser Option ganz deutlich entzogen. Sie sind, wie García betont, nicht greifbar, flüchtig, ja fallen unter die Kategorie der Erscheinung, wie sie etwa auch in Torellos Film *Apariciones* eine Rolle spielt. Diese Kategorien des Gespenstischen oder Simulakrischen wird nun mit jener der Leiblichkeit kommuniziert, indem der Text körperliche Konkretion versprachlicht. Kurzum: es wird darauf hingewiesen, dass Leichen aufgetaucht sind. Gleichzeitig aber wendet der Text selbst Entfernungs- bzw. Auslassungs- und Vergegenwärtigungsstrategien an und inszeniert darüber einen Handel mit dem Sichtbaren und

⁵⁸⁰ Perlongher, "Cadáveres", *a.a.O.*, S. 51. Im Folgenden werden die Seitenangaben in Klammern gesetzt.

Unsichtbaren. Hierin liegt die Besonderheit dieses Gedichts, das damit gewissermaßen ein mimetisches Spiel mit der Verunsichtbarungspolitik der argentinischen Diktatur in Szene setzt.

"Cadáveres" macht den verschwiegenen und depräsemtierten Tod sichtbar und hörbar, indem seiner Genese innerhalb eines Geflechtes aus Diskursen, Praktiken und Räumen nachgegangen wird. Die auftauchenden Kadaver erliegen dabei zum Beispiel einer sprachlichen Verkleinerung. Entgegen der reiterativen Schreibweise ("Hay Cadáveres") wird die Anfangsletter von "cadáver" plötzlich fokussiert und zur Minuskel. Der Text scheint zu fragen: sind bzw. waren da wirklich Kadaver? Und: Wie können sie überhaupt innerhalb eines Regelwerks von Sprache (z.B. orthographisch) korrekt festgehalten werden?

[...] en esa c... que, cómo se escribía? c. .. de qué?, mas, Con
 Todo
 Sobretudo
 Hay Cadáveres (52)

Dieser Sprachzweifel wird allerdings mit der Omnipräsenz der Kadaver beantwortet. Denn ein "Sobretudo" (in Argentinien eine Art Allzweckmantel oder Überzieher) legt sich auf die Repräsentationsfrage wie ein Bahrtuch.

Ein weiteres Element springt ins Auge: die Präposition "en". Allein als zeileneröffnende Vokabel finden sich siebzug dieser präzisierenden Darstellungselemente, die bezeichnen, worum es 'eigentlich' geht. Die Präpositionen werden überdies metadiskursiv reflektiert:

Decir "en" no es una maravilla?
 Una pretensión de centramiento?
 Un centramiento de lo céntrico, cuyo forward
 muere al amanecer, y descompuesto de
 El Túnel
 Hay Cadáveres (60)

Die zynische Passage, die in Zweifel zieht, ob die Präposition nicht das Non plus Ultra der Zentrierung, d.h. des auf den Punkt-Bringens sei, endet mit einem metonymischem Topos: dem Tunnel, der künstlichen Passage.⁵⁸¹ Darauf folgen weitere unwirtliche Orte, Institutionen, in denen biopolitische und bürokratische Entscheidungen über körperliche und mentale Gesundheit getroffen werden: ärztliche Sprechzimmer, psychoanalytische Couchen, Krankenhäuser. Herauszustreichen ist, dass deren Dienste mit dem deutlich in Anführungsstrichen gesetzten "Proceso" (de Reorganización Nacional) und womöglich auch mit dem kafkaesken "Prozess" assoziiert werden. Die Orte sind isotopisch gesetzt. Überall geht der Tote um oder wird in

⁵⁸¹ Zudem liegen intertextuelle Bezüge vor: Agustín Cuzzani, *El centroforward murió al amanecer: Farsa en tres actos* [1955], Buenos Aires 1956, ein hochgelobtes Theaterstück, in dem es um Menschenzüchtung geht, sowie natürlich Ernesto Sabato, *El túnel*, Buenos Aires 1948.

Umlauf gebracht. Auffällig sind die widersinnlichen Genitivmetaphern "desierto de los consultorios" und "polvareda de los divanes". Sie ließen sich als überkreuzte Adynata bezeichnen – insofern, als die Konstruktionen "Wüsten der Sprechzimmer" und "Staubwolken der Couchen" nicht nur Natürliches/Außenräumliches mit Künstlichem/Innenräumlichen juxtaaponieren, sondern die Staubwolken semantisch vielmehr der Wüste zugehören und die Couchen den Sprechzimmern. Es werden also Räume mit verkehrter Organisation evoziert:

En el desierto de los consultorios
 En la polvareda de los divanes "inconcientes"
 En lo incesante de ese trámite, de ese "proceso" en hospitales
 donde el muerto circula, [...](55)

Weiterhin sei angemerkt, dass sich "Cadáveres" aus dem Verfahren des symbolischen *Crossover* speist. Das Gedicht führt "Müllhalden-Beutelratten" an, die einerseits aus ihrer konventionellen Schreibung dadaistisch entfremdet werden, andererseits als lispelnde intertextuelle Vehikel an Lamborghinis hackende Gewaltpoetik erinnern: "[...] laz zarigueyaz de dezhechoz, donde tatúase, o tajéase (o paladea) // un paladar". (ebd.)

Und schließlich endet "Cadáveres" mit vier Leerzeichen-Zeilen und einer Frage, die das Aufdeckungsverfahren des Textes widerlegt:

.....

¿No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay.
 Respuesta: No hay cadáveres. (63)

Hier geschieht Folgendes: 1. Wird zu einer Kategorie der Abwesenheit, Depräsentation und Verleugnung zurückgekehrt, 2. Wird die Frage, ob da denn niemand sei, zwar nicht bejaht, aber mit der Antwort, dass da keine Kadaver, sondern Verschwundene (also verunsichtbarte Kadaver) seien, das Anliegen des Textes, Kadaver an seine Oberfläche zu bringen, wieder ausgehebelt und zu einer offiziellen Standardantwort verkehrt. Auch migrieren die Kadaver in die Minuskel zurück. Sie werden aus der gemahnenden poetischen Zeichenstruktur entlassen.

Perlonghers berühmter Text arbeitet nicht nur mit jener für den "Neobarroso" typischen, gebrochenen Proliferation. Zu den Auslassungen kommen interpunktuellen Setzungen (die als paraverbale Prothesen bezeichnet werden könnten), sowie eigenwillige Zeilenverschiebungen und Interjektionen. All diese Elemente und Verfahrensweisen gruppieren sich um das zentrale Motiv des ubiquen Todes, der in den auftauchenden Leichen präsent wird. Denn in allen Nischen, und in erster Linie an den dekadenten, frivolen, sexualisierten sowie ekligen Orten des

gesellschaftlichen Lebens, tauchen die (passiven) Wiedergänger auf.⁵⁸² Ihre Vervielfältigung findet innerhalb degrammatikalisierter Strukturen statt. Wo eine nachvollziehbare Morphosyntax teilweise durch lautsprachliche Aleatorik ersetzt wird, können die Kadaver an Stellen transponiert werden, wo sie im buchstäblichen Sinne nicht hinpassen (z.B. in eine Achselhöhle). Auf diese Weise geriert sich die alles ergreifende Leichenschau als barocke, verwirrende und letztlich beinahe bedeutungslose Fülle.

Und dennoch ist der Kadaver die epiphorisch gesetzte Allegorie eines gesellschaftlich gemachten und deplatzierten, depräsenzierten Todes. In der reiterativen Struktur des Gedichts, in dem bis auf die letzte Strophe an jedem Strophenende der Refrain "Hay Cadáveres" erscheint, erlangt er eine betonte Ubiquität und kann sich in seiner dematerialisierten Form ohne weitere Umstände an Dinge und Orte heften, die so in keinem Kriminalroman Platz fänden.

Gleichfalls sei bemerkt, dass Perlongher's Text zwar lokal, also argentinisch markiert ist – "Proceso" und Gauchos sind eindeutig –, die Expertise in der Todesproduktion hingegen über das nationale Territorium hinausgetragen wird, wenn französische, und englische Ja-Worte, sowie italienische und deutsche Zeigeworte eingeführt werden ("ecco", "da"; 53f.). Tod, so ließe sich aus dieser ebenso von Montes-Romanillos herausgearbeiteten Heteroglossie folgern⁵⁸³, ist auch in anderen Sprach-Gesellschaften politisch produzierbar und schließlich verunsichtbart, bis Zeigeworte auf ihn aufmerksam machen müssen. Des Weiteren wird lokale Deixis ganz direkt eingesetzt, um die impliziten (verdeckten) Kadaver mit denen der Text gefüllt ist, explizit werden zu lassen: "Ex-plícito!/Hay Cadáveres" (61). Linguistisch verstanden können diese Indikatoren als pragmatisch gelten, insofern sie eine sinistre Situation bestimmen, die Perlongher auf den Punkt bringt; poetisch gesehen produzieren sie innerhalb des exuberanten, deliranten Gesamtgefüges des Textes eine paradoxe Deixis.⁵⁸⁴

Eine weitere Passage sei zitiert, in der "alfiles" (53), die Läufer des Schachspiels, also jene Leichtfiguren, die zur Kategorie der Offiziere gehören und durch den markanten Schlitz in ihrem Kopf auffallen, in ein Spielbrett eingeschlagen werden. Auch sie verweisen, trotz ihrer deutlichen Setzung, ins verbale Nichts, weil Auslassungspunkte den Zeilen-Raum übernehmen. Damit ist ein Reflex von vielen eingefangen, die der Text auf das Paradoxon des erzwungenen Verschwindens produziert. Doch "Cadáveres" verwirrt weiter, indem noch empfohlen wird: "Cuando lo veas

⁵⁸² Zu nennen sind hier: "Schaufenster", "Smaragde", "Büstenhalter", "Körbe von Müttern", "klit[orale, R.B.] Rundungen", "Achselhöhlen", "eitrige Stellen" und so fort (57). Aber auch unter Gauchos findet die Herstellung bzw. Wiederkunft des Todes statt.

⁵⁸³ Vgl. Sonia Montes-Romanillos, "Leer en fili-grama: una aproximación lingüística a 'Cadáveres' de Néstor Perlongher", in Mariscal, Beatriz/Teresa Miaja, María, (Hg.): *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Mexiko-Stadt 2007, S. 467-480, S. 477.

⁵⁸⁴ Folgendes Bild kann als Beispiel dieser paradoxen Deixis gelten: "tan/... indeciso ..., que/clava preciosamente los alfiles, [...]." (53).

hacé de cuenta que no te diste cuenta de nada/ ... y listo" (59). Nachdem sie an vielfacher Stelle auf anekdotische, banalisierende Weise zitiert und sogar unter karnevalesk-apostrophischen Exklamationen ("Ay", "Ui", "Uau"; 53) kommentiert und an diversen Formen von Anakoluthen anverwandelt wurde, wird die Strategie der Verunsichtbarung dem Text schließlich zum Mandat. Und die auf die Kadaver verweisende Gegenstimme versiegt.

Néstor Perlonghers kontrapunktischer Text liefert äußerst klangspielerische Sequenzen, deren schwingender Ton das Verschwinden an mancher Stelle sogar aufzufangen scheint. So heißt es: "[...] el disfraz/ambiguo de ese buitro, la zeta de/esas azaleas, encendidas, en esa obscuridad./Hay Cadáveres" (53). Ähnliche klangliche Qualität, die sich aus Alliterationen und Assonanzen speist, sowie delirierende, anormale Strukturen, Neologismen, Ellipsen, Syllepsen und Synthesen finden sich auch in den Gedichten von Juan Gelman. In den Werken beider Dichter wird der "efecto de paradoja" des erzwungenen Verschwindens und das "oxímoron presencia-ausencia" innerhalb sprachlich komplexer Strukturen kontra(re)präsentiert. Die Spannung zwischen der ungewissen Abwesenheit, die sich García nach als "volátil" bezeichnen lässt, und einer materiellen (morphologischen) Präsenz oder gar pervertierten Leiblichkeit, manifestiert sich bei Gelman wie Perlongher. Angesichts der Annahme, dass in Gelmans postrevolutionären, infantil invertierten "Notas" zwar noch eine utopische Zeit aufscheint, doch vor allem Opfer benannt werden, fragt sich, ob auch "Cadáveres" ein Opfer-Poem ist? Folgendes ließe sich festhalten: Die Kadaver erscheinen als Figuration des sozialen, gewaltsam hervorgerufenen Todes, aber auch als frivole Protagonisten.

Martín Gambarotta wird hierauf etwa zehn Jahre nach der Publikation von Perlonghers Text mit der Zitation diverser medialer Dispositive antworten, in denen die Kadaver teilweise al TV-Serien-Figuren einen postdiktatorischen Wiedergang antreten. Gleichfalls hier geht es um Absenzen und Präsenzen sowie um Fort-Da-Spiele ("No hay..."/"Hay..."). Und allein aufgrund der intertextuellen Fortschreibung der Kadaverfigur aus Perlonghers Text bei Gambarotta scheint hier wie dort die Überlegung angebracht, ob ein Gedicht als "acto mnésico" bezeichnet werden kann.⁵⁸⁵

3.4.4 Ausblick "Memorias de Papel"

Die Vorstellung, dass Literatur (und mit ihr auch ein metaphorisches Gedächtnis) ausradiert werden könne, widerstrebt Beatriz Sarlo. Also imaginiert sie insbesondere das Gedicht als ein Medium, das immun gegen Amnesie und Amnestie sei: schließlich stehe die lyrische Instanz in

⁵⁸⁵ Siehe erneut Spiller, "Poiesis después de Auschwitz: Juan Gelman", *a.a.O.*, S.15.

der Funktion eines stilisierten Ichs, das der Geschichte angstfrei begegnen könne.⁵⁸⁶ Nicolás Rosa zufolge eignet dem Gedicht einerseits eine gegen das Flimmern und Rauschen der hypermodernen Medienkulisse gerichtete Praxis des Schweigens. Darüber hinaus biete Dichtung ein Format, das sich leichter der Kontrolle entziehe als andere literarische Gattungen – selbst die Zensur unter der argentinischen Diktatur habe poetische Botschaften nicht in der Weise wie andere Äußerungen vereinnahmen können.⁵⁸⁷ Nach einer historischen Schreckenserfahrung können lyrische Texte, wie an Perlonghers und Gelmans Werken deutlich wurde, gegen eine amnesische bzw. amnestische Versöhnung operieren, weil sie Aussagen und Aufdeckungen vornehmen und sprachlich wie bildlich intensivieren. Gedichte wirken unter anderem deswegen anti-amnesisch, weil sie Rekurse wie den Refrain nutzen. Beatriz Sarlo erklärt, dies verbinde sie mit den *testimonios* und deren repetitiver Memoria, obgleich es sich bei dieser um eine eher unfreiwillige Erinnerung, um eine "memoria involuntaria" handle. Und doch könne Ähnliches im Gedicht geschehen, wenn in diesem vergangene Gefahr aufblitze: "el poema traerá [...] ese relámpago de terror [...]".⁵⁸⁸ Besonders wirkungskräftig seien allerdings die transformatorischen Memoria-Verfahren des Gedichts.⁵⁸⁹

Weitere Autoren haben sich zu dem Verhältnis von Memoria und Dichtung geäußert. Während das elliptische Medium nach McLuhan grundsätzlich kalte Qualitäten besitzt, weil es einen hohen Einsatz in der Rezeption und somit auch in der Gedächtnisleistung voraussetzt⁵⁹⁰, lässt Derridas Formel des "apprendre par cœur" die lyrische "économie de la mémoire" eine regelrechte Herzenssache sein. Das Gedicht erscheint bei diesem Autor als ein mnemotechnisches Herzstück oder Herztier der Literaturen⁵⁹¹, wenngleich es sich – ähnlich einem *Memory Stick*⁵⁹² –, zwischen

⁵⁸⁶ Vgl. Sarlo, ebd.

⁵⁸⁷ Rosa, "Estados adquiridos", a.a.O.

⁵⁸⁸ Sarlo, "Los militares y la historia: Contra los Perros del Olvido", a.a.O. Sarlo paraphrasiert hier selbstredend Walter Benjamin. Siehe erneut Benjamin, "Über den Begriff der Geschichte" (1939), hier in Benjamin, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I* (Ausgabe von Siegfried Unseld), Frankfurt am Main 1996, S. 251-261, S. 253.

⁵⁸⁹ Vgl. Sarlo, "Los militares y la historia: Contra los Perros del Olvido", a.a.O.

⁵⁹⁰ Bekanntlich sind bei McLuhan kalte Medien jene, die in der Rezeption vervollständigt werden müssen, während die heißen Medien (etwa der Kinofilm) aufgrund der großen Informationsmengen, die sie liefern, kaum eine Vervollständigung zulassen. Sie erweitern vor allem die Sinne. Erneut siehe Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York 1964.

⁵⁹¹ Derrida, "Che cos'è la poesia?", a.a.O., S. 294: "De te laisser traverser le cœur par la dictée. D'un seul trait [...]". Das Gedicht wird hier in seiner Gedächtnisspur einer Erinnerungssache habhaft, indem es dem "désir" folgt.

⁵⁹² Der *memory stick*, der die hier metaphorisch gemeinte *Flash Memory* ermöglicht (d.h. kontinuierliche Überschreibbarkeit auf dichtestem Raum), aber in seinen Speichervorgängen ab einem bestimmten Punkt auch Löschungen verlangt, ist selbstverständlich nur eine digitale Ablagestütze und kein Dispositiv wie z.B. das Internet – und weniger noch ein ästhetisches Medium. Dennoch sei hier daran erinnert, dass Freud in seinen Bemerkungen zum Wunderblock darüber nachgedacht hat, welches die optimale Form wäre, um Erinnerungswertes auf einer "Vorrichtung[...], mit de[r] wir unser Gedächtnis substituieren", zu fixieren und dabei gleichzeitig ein Paradigma zu statuieren, das dem seelischen Erinnerungs- und Wahrnehmungsapparat analog sei. Nach einigen abwägenden Bemerkungen über "Dauerspuren" und deren Erhalt oder Löschung sentenziert Freud über den Wunderblock, der ähnlich einem Palimpsest, immer wieder "schriftfrei" gemacht werden könne, um neue "Auszeichnungen aufzunehmen". Der *memory stick* soll in ähnlichem Sinne als Anschauungsmedium gelten. Sigmund Freud, "Notiz über den Wunderblock", in *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, Band 1 (1), 1924, S. 1-5.

Aus- und Inwendigkeit bewegt. Dabei ist nicht nur entscheidend, was zu erinnern (von Herzen) gewünscht wird, sondern auch, dass das Herz selbst von der Erinnerungspur erfasst wird, wie Derrida schreibt. Der Erinnerungsgegenstand wird in der lyrischen Stimme verdichtet und damit von einem instanzenhaften Ort aus artikuliert.⁵⁹³ Gleichzeitig wird er verinnerlicht, dem Herzen gewissermaßen beigebracht. In seiner Rezitation wiederum erfährt er eine beinahe mechanische Veräußerung oder Auswendigmachung:

La mémoire du "par cœur" se confie comme une prière, c'est plus sûr, à une certaine exteriorité de l'automate, aux lois de la mnemotechnique, à cette liturgie qui mime en surface la mécanique, à l'automobile qui surprend ta passion et vient sur toi comme du dehors: *auswendig*, "par cœur" en allemand.⁵⁹⁴

Die effektive, überwältigende (oder überfahrende), gebetsartige und rhythmische Mnemotechnik ("le cœur te bat, naissance du rythme"⁵⁹⁵) des Gedichts stattet dieses auch für ein plurales literarisches Funktionsgedächtnis nach einer Diktatur aus. Herauszustreichen ist hier, dass der poetische Text im Vergleich zum testimonialen Text, der in seiner inwendigen wie auswendigen Struktur vielmehr referentiell ausfällt, auf eine immer wieder renovierte *poiesis* ausgelegt ist. Außerdem hebt das Gedicht Grenzen und binäre Strukturen auf, vermengt das Innen und das Außen, das Bewusste und das Unbewusste und sogar Verdrängte (oder Archivierte). Derrida erklärt "[...] le cœur te bat [...] au-delà des oppositions, du dedans et du dehors, de la représentation consciente et de l'archive abandonnée."⁵⁹⁶ Das Gedicht ist demnach ein literarischer Text, von dem entgrenzende Memoria-Impulse ausgehen, wenngleich er in der Form strenger über seinen Gegenstand verfügt als ein anderer Text, etwa ein *testimonio*. Umso interessanter scheinen lyrisch verfasste Testimonialtexte wie z.B. Susana Romano Sueds *Procedimiento*.⁵⁹⁷ Das *testimonio* im engeren Sinne, das sich häufig auch in der mündlich vorgetragenen Form findet (etwa im Falle der Aussagen der "Juicios a la Junta"), besitzt wiederum eine Memoria-Struktur mit eigenen Interessen. Im Vordergrund steht hier nämlich, die Aussage möge juristische, soziale, therapeutische und moralische Folgen haben. Dabei sind auch das *Setting* der Anhörung und das Credo des "memory as truth" relevant. Allerdings können sich diese Aspekte ebenso in einem publizierten *testimonio* strukturgebend auswirken, wobei zu beachten ist, dass die textuelle Struktur ihrerseits die Ordnung der Aussage beeinflussen oder gar dazu führen kann, dass Aussageanteile literarisch stilisiert werden.

⁵⁹³ Der Begriff der Verdichtung gilt, auch bei Derrida, als Substantivierung eines elliptischen, konzentrierenden Sprechens, wenngleich er sich etymologisch vielmehr vom Lateinischen *dicere* ableitet.

⁵⁹⁴ Derrida, "Che cos'è la poesia?", S. 294. Kursivierungen und Anführungsstriche bei Derrida. Zur Veräußerung siehe auch S. 290.

⁵⁹⁵ Derrida, ebd., S. 294.

⁵⁹⁶ Ebd.

⁵⁹⁷ Vgl. erneut Susana Romano Sued, *Procedimiento. Memoria de la Perla y la Ribera*.

Als sich Beatriz Sarlo im Jahr 1987 in ihrem Essay darüber Gedanken macht, welche Strategien die Literatur, insbesondere die Dichtung, anzubieten hat, um gegen die "Hunde des Vergessens" vorzurücken, formuliert sie unter anderem, dass ein großer Teil der argentinischen Literatur, die ab 1976 geschrieben wurde, kaum verstanden werden könne, wenn das Thema der Repression und Gewalt außen Acht gelassen würde. Zensur und politisches Trauma erscheinen so bis Ende der 1980er Jahre als basale Konstituenten der argentinischen Schreibweisen. Insofern ließe sich festhalten, dass es trotz eines nationalen "libro de la memoria" wie dem *Nunca Más* ästhetische Aufschreibesysteme verlangt, die eine allzu offizielle Erinnerung an die politischen Verbrechen der letzten argentinischen Diktatur komplettieren oder konterkarieren. Texte, die während der Diktatur verfasst wurden und dennoch zirkulieren konnten, haben diese Funktion in Form einer Gegenwartskritik bzw. eines kritischen Gegenwartsgedächtnisses übernommen. Ihre erneute Rezeption nach der Diktatur hat ihre Memoria-Funktion aktualisiert. Dazu kommt, dass die postdiktatorischen Literaturen oftmals auf sie rekurrieren.

Die mnemonische Nachhaltigkeit von Literatur im Zusammenhang mit der Erfahrung historischen Schreckens wird aber auch *ex negativo* deutlich, nämlich daran, dass unter politischen Gewaltregimes biblioklastische Verfahren angewandt werden. Die Tatsache, dass das *Proyecto Desaparecidos* eine *Grupo Fahrenheit* unterhält, ist deswegen äußerst signifikant. Zwar handelt es sich hier um eine Menschenrechtsorganisation, die sich vor allem der Veröffentlichung von Täterlisten und damit einem Kampf gegen die politische "desmemoria" in Argentinien verschrieben hat.⁵⁹⁸ Die "milantes de la vida" gemahnen jedoch mit ihrer Namensgebung, die auf Bradburys *Fahrenheit 451* rekurriert⁵⁹⁹, auch daran, dass es in Argentinien, um in Cortázar's Worten zu sprechen, einen "genocidio cultural" gegeben hat, in dessen Zuge Bücherhinrichtungen stattgefunden haben, die, um mit Heinrich Heine zu sprechen, berechtigterweise auch auf Menschenhinrichtungen schließen ließen. In diesem Zusammenhang sei eingeflochten, dass Derrida seine Äußerungen zu Mnemotechnik des Gedichts nicht nur durch Anmerkungen zu dessen quasiorganischer Gefährdung erweitert, sondern darüber hinaus Bücherverbrennungen erwähnt und das Verschwinden eines Gedichtes in solchem

⁵⁹⁸ Siehe Grupo Fahrenheit in *Proyecto Desaparecidos*: <http://www.desaparecidos.org/GrupoF/>. Grupo Fahrenheit definiert sich wie folgt: "Fahrenheit es el nombre de un grupo de milantes de la vida que no se resignan a la desmemoria. Convencidos de que la única batalla que se pierde es la que se abandona, nos hemos tomado la tarea de recuperar, comprensivamente, históricamente, esa parte del pasado que hoy es presente en la rabia por la impunidad de tanto torturador, tanto asesino suelto. Por esa rabia presentamos este primer trabajo que es la síntesis de varias listas de represores denunciados una y otra vez a lo largo de estos años. Hasta donde sabemos es un trabajo único por su magnitud, esfuerzo de síntesis y calidad de las fuentes."

⁵⁹⁹ Der Name der Memoria-Gruppe verweist auf Ray Bradburys dystopischen Roman *Fahrenheit 451*. Der Titel des Werkes bezieht sich auf eine fiktive Selbstentzündungstemperatur von Papier. Die Handlung trägt sich in einer diktatorischen Welt zu, in der das Besitzen oder Lesen von Büchern als Delikt gilt. Siehe Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, London 1953. Ebenso siehe die Verfilmung von François Truffaut, *Fahrenheit 451*, 112 Min., Großbritannien 1966.

Zusammenhang als Katastrophe bezeichnet. Wie der stachelige Igel, der jederzeit überfahren werden könne, schwebt das Gedicht zwischen Leben und Tod. Und doch sei es ohne Verletzung nicht denkbar:

Pas de poème sans accident, pas de poème qui ne s'ouvre comme une blessure, mais qui ne soit aussi blessant. Tu appelleras poème une incantation silencieuse, la blessure aphone que de toi je désire apprendre par cœur.⁶⁰⁰

Lyrik schafft, wie die Texte von Gelman und Perlongher gezeigt haben, Engramme eines Schocks oder eines "accident", Kratzer, "tajos", zersplitterte Augen. Kurzum: Abbreviaturen der Zerstörung. Gleichzeitig ist sie mnemotechnisch gut ausgerüstet. Lasse sich vor diesem Hintergrund formulieren, dass die Dichtung den "golpe a los libros", wie der argentinische Biblioklasmas auch bezeichnet wird⁶⁰¹, überlebt hat? Wie noch an der *réécriture* des Perlongherschen Textes durch Gambarotta deutlich werden wird, lasse sich sagen, dass sie fortgeschrieben wird und fort dauert. Dabei ist neben der intertextuellen Memoria auch ein materieller Aspekt nicht zu unterschätzen.

Denn die unter anderem von Gambarotta verfasste *Nueva Poesía Argentina* wird – allen Einflüssen zum Trotz, die die neuen Medien auf die poetischen Schreibweisen haben – von Anahí Mallol nicht umsonst als "residual" bezeichnet. Die *libros objetos*, die in den 1990er Jahren und danach in Argentinien entstehen, sind die konkrete Äußerung eines materiellen Trends der aktuellen argentinischen Literatur, die im Falle Gambarottas ausgewiesene Geschichtskritik übt, indem sie den medialen wie materiellen Spuren der politischen Vergangenheit nachgeht. Bevor dies an entsprechender Stelle in Kapitel 5 dargelegt wird, scheint hier angemessen, literarische Memoria, insbesondere Buchkultur, und Materialität zusammenzudenken und über diesen Konnex wiederum auf Sarlos Ausspruch zurückzukommen, der Bericht *Nunca Más* sei das exemplarische Erinnerungsbuch der Argentinier und folglich eine Art textuelles Memoria-Monument. Dieser Auffassung kann nämlich entgegengehalten werden, dass Estela Schindel in ihrem Artikel zu den kleinen, alltäglichen Erinnerungsformen über die Materialität und Medialität des Buches nachdenkt und den Begriff einer antimonumentalen "memoria de papel" ins Spiel bringt.⁶⁰² Die

⁶⁰⁰ Derrida, "Che cos'è la poesia?", S. 298. Den Igel setzt Derrida als Katachrese (d.h. als nicht mehr erkennbare, bzw. missbrauchte Metapher). Das Gedicht könne sich einrollen und verletzen, sich aber ebenso wie eine Wunde öffnen.

⁶⁰¹ Siehe Judith Gociol und Hernán Invernizzi, *Un golpe a los libros*, Buenos Aires 1998 und 2003. Die 440-seitige Untersuchung enthält Betrachtungen von Andrés Rivera, Osvaldo Bayer, Santiago Kovadloff, Christian Ferrer, David Viñas, Miguel Bonasso, Noé Jitrik, u.a. Am 16. März 2006 fand im *Centro Cultural Recoleta* ein Symposium zu dem Thema statt, an dem Gociol und Invernizzi wie auch Ana María Shua teilnahmen.

⁶⁰² Vgl. Estela Schindel, "Las pequeñas memorias y el paisaje cotidiano: cartografías del recuerdo en Buenos Aires y Berlín", a.a.O., S. 62f. Schindel erwähnt die Erinnerungsbücher *Yzkor Bikher*, die an die von den Nationalsozialisten zerstörten jüdischen Gemeinden gemahnen. Die Bezeichnung geht zurück auf Hebräisch "Yzkor" (3. Person Singular Futur des Verbs "zakhar", erinnern) und meint: 'möge Er [Gott] erinnern' – was dem ersten Satz des Gedenkbets "Hazkaras Neshamos" gleichkommt, indem im Rahmen einiger jüdischer Feiertage, etwa Yom

Anmerkungen Schindels lassen die Frage aufkommen, ob es eine Monumentalisierung und entsprechende Hierarchisierung der Memorialeistung von Literatur und Büchern geben sollte.

Diese Überlegungen können wiederum dazu anregen, über den monumentalen Aspekt des Biblioklasmus nachzudenken. Dieser kann ohne Zweifel als zerstörerische Zeremonie gegen die Wirkungskraft des Buches verstanden werden. Der Scheiterhaufen, auf dem die Bücher landen, ist ein Denkmal der Zensur, die Verbrennung ein zensorisches Spektakel. Umso augenfälliger ist, dass das Berliner Mahnmal zur nationalsozialistischen Bücherverbrennung, auf das Schindel unter anderem eingeht, allein einen diskreten Blick auf eine unterirdische, weißgetünchte Box mit leeren Bücherregalen zulässt, die Platz für die 20.000 von den Nazis verbrannten Buchbände böten. In diesem unterirdischen Raum wird eine Geschichte der Dematerialisierung von Kulturmedien sichtbar, auf die weitere grausame Vernichtungspraktiken folgten.⁶⁰³

In Argentinien macht Ana María Shua auf die Folgen des "golpe a los libros" aufmerksam. Sie weist darauf hin, dass die Literatur des Landes vor der Diktatur gesellschaftlich äußerst integriert gewesen, nach dem Putsch von 1976 aber verdächtigt (und somit desintegriert) worden sei, bis sich die Autoren und Autorinnen von der Realität abgewandt hätten. In der Zeit der Redemokratisierung, den achtziger Jahren, sei es deswegen äußerst schwer gewesen, das Vertrauen der Leserschaft wiederzugewinnen. Erst die späten 1990er Jahre hätten einen neuen Schub gebracht.⁶⁰⁴ Für diese Untersuchung ist diese Aussage signifikativ, da hier die *opere prime* der "Camada Cadáver" einsetzen, so dass sich formulieren ließe, die literarischen Produktionen der hier relevanten Autor/innen seien Teil eines grundsätzlichen literarischen Aufbruchs in Argentinien, der substantiell und jenseits einer Generationenfrage mit den Folgen der Diktatur zu tun hat. Doch gewinnen in den neunziger Jahren auch die multinationalen Verlagshäuser immer mehr an Einfluss und bestellen ein kulturelles Feld, das weder mit der "cultura de catacumbas" der 1970er Jahre noch mit der links-intellektuellen oder anderweitig alternativen Kulturlandschaft aus der Zeit vor der Diktatur zu vergleichen ist. Eine paradigmatische Eigenheit der neuen literarischen Kultur in Argentinien liegt jedoch einerseits in der medialen Wende und in den *Independent*-Bewegungen, die zum Beispiel Kleinverlage ins Leben rufen. Diese sind eine Antwort auf die Merkantilisierung des Literaturbetriebs, wirken als Nischenunternehmen und wissen die digitalen Veröffentlichungsnetze zu nutzen. Ebenso die Vertreter/innen der "Camada Cadáver"

Kippur, den Verstorbenen gedacht wird. In ihren Überlegungen zur Medialität bezieht sich Schindel auch auf die Bedeutung von Hellsichtigkeit.

⁶⁰³ Das in den Berliner Bebelplatz eingelassene Mahnmal von Micha Ullmann wurde 1995 eingeweiht. Zwei neben der Einsichtsplatte in den Boden gelassene Bronzeplatten tragen den Beginn des berühmten Heine-Zitates: "Das war ein Vorspiel nur, dort wo man Bücher verbrennt,/Verbrennt man auch am Ende Menschen." Heine bezieht sich in seiner 1923 publizierten Tragödie *Almansor* auf die Verbrennung des Koran während der spanischen Inquisition.

⁶⁰⁴ Ana María Shua in einem Redebeitrag auf dem erwähnten Symposium im *Centro Cultural Recoleta* im März 2006 (siehe Fußnote 601).

publizieren im Internet und greifen auf Versatzstücke aus der Sprache der Werbung oder auf verbale Visualisierungsformen zurück, um diese mit traditionelleren poetischen Verfahrensweisen zu koppeln. Um diese Versichtbarungsstrategien in Kapitel 5 neben den narrativen und poetischen Strategien der Produktionen der "Camada" besser exemplifizieren und überdies herleiten zu können, sei im Folgenden eine Zusammenfassung der Bilderproduktionen zum erzwungenen Verschwinden geliefert, die unter der Diktatur und in der Zeit der Redemokratisierung entstanden und die in den 1970er Jahren geborenen Kulturakteur/innen zweifellos beeinflusst haben.

3.5 Rückblick II: Visuelle Verfahren gegen die *desaparición forzada*

3.5.1 Bildnotwendigkeiten: "Armando perspectivas"

Die Wahrnehmungspolitik des argentinischen Regimes von 1976 hat eine spezifische mediale Erfahrung produziert, die darin bestand, dass die im Land herrschende soziale und politische Gewalt nicht real schien, weil sie kommunikativ annulliert und insbesondere verunsichtbart wurde. Die Regierung nahm die großen Medienkonzerne in Dienst und ließ Bilder eines *ex negativo*-Spektakels, d.h. einer von "subversiven Kräften" gesäuberten Nation senden und gleichermaßen die Spuren der Staatsverbrechen tilgen. So entwickelte sich ein offizielles Wahrnehmungsraster, das physische und mediale Verfahren der Depräsentation legitimierte. Nach der Diktatur begannen die von der Zensur befreiten Medien, einerseits auf den Bildermangel während der Diktatur hinzuweisen, andererseits die einst staatstragenden, zur Veröffentlichung befohlenen Bilder zu analysieren.⁶⁰⁵

In diesem Unterkapitel wird dargestellt, in welcher Weise die ehemals staatlich diktierte Anti-Okularität in Argentinien eine postdiktatorische Produktion von (medien-)kritischen Bildermedien und -äußerungen hervorgerufen hat, die insbesondere Präsentationen der Depräsentation liefern. Im Zuge dieser Bilderproduktion – die in eine Periode der "Bildnotwendigkeiten"⁶⁰⁶ fällt – wurde versucht, ein politisches Verbrechen zu versichtbaren, das

⁶⁰⁵ Während der Diktatur wurden einerseits regimeaffine Botschaften visualisiert (etwa Bilder veröffentlicht, die einen möglichen Sieg Argentiniens im Falklandkrieg vorgaukelten), gleichzeitig verhinderte die Zensur, dass kritische Pressebilder entstanden. Nach der Diktatur wurden Pressebilder mit staatstragenden Botschaften einer kritischen Retrospektive unterzogen.

⁶⁰⁶ Der Begriff "Bildnotwendigkeiten" stammt von Walter Benjamin und entstand 1928 im Kontext einer Rezension zum Werk Karl Blossfeldts (Walter Benjamin, "Neues von Blumen", in ders., *Gesammelte Schriften III*, hg. von Tiedemann-Bartels, Frankfurt am Main 1972, S. 152f.) Der Terminus ist aber auch als Oberbegriff für Benjamins medien- bzw. bildtheoretische Schriften gefasst worden (siehe das Internationale Symposium am 3. und 4. 10. 2008 an der Universität Princeton, "Bildnotwendigkeiten – Image Necessities": <http://www.princeton.edu/german/news/viewstory.xml?id=10> (10. 2. 2011)) und in Schriften fortgeführt worden,

Fragen zur Wahrnehmung *per se* sowie solche nach einer Kunst der Wahrnehmung anstößt. Außerdem ist die postdiktatorische Bilderproduktion geprägt von der Annahme, dass während der Diktatur eine Not der Bilder geherrscht hat, weil diese nicht gezeigt oder nicht erstellt werden durften, sowie von jener, dass nach der gesellschaftlichen Schreckenserfahrung Bilder mit weniger kathartischen als kompensatorischem Gehalt zu schaffen seien.⁶⁰⁷

Die folgende Einführung in den Beginn der argentinischen Versichtbarungsversuche angesichts der *desaparición forzada* wird zweidimensionale, dreidimensionale und insbesondere projektive Bilderproduktionen vorstellen. Es geht um bildergebende Medien und Verfahren, die visuell in Erinnerung rufen, dass es zur gewaltsamen Depräsentation von Menschen gekommen ist und dass dies aufgrund der negativen phänomenologischen Gestalt des Verschwindens grundsätzlich eine ästhetische Herausforderung darstellt. Die Frage, ob visuelle und räumliche bzw. räumlich-visuelle Eindrücke leichter memorierbar seien als sprachliche⁶⁰⁸, soll dabei nicht beantwortet, aber noch einmal betont werden, dass der Beginn einer Visualisierung des erzwungenen Verschwindens in Argentinien mit einem Kampf um eine "memoria social" und deren Sichtbarmachung einhergeht. Neben den juristischen Aufarbeitungsversuchen der ersten Stunde während der Redemokratisierung unter Raúl Alfonsín sind neue, regierungsunabhängige und flüchtige Visualisierungsstrategien und -formate entstanden, die auf die politischen Gräueltaten, insbesondere die phänomenologische Krux des erzwungenen Verschwindens geantwortet und dabei auch den öffentlich Raum neu begriffen bzw. in ihn eingegriffen haben. Der "Siluetazo" leistet noch unter der Diktatur Pionierarbeit – in den 1980er Jahren folgen ähnliche Projekte und legen den Grundstein für eine Reihe von Arbeiten der 1990er Jahre und darüber hinaus.

Doch bereits die Verwendung von Vermisstenbildern durch die *Madres de Plaza de Mayo* ab 1977 hat pragmatische und symbolische *ad hoc*-Versichtbarungsformen initiiert und zu medialen "Kreuzungen, Anleihen, Überlagerungen, Vermengungen, Aneignungen" geführt.⁶⁰⁹ Ästhetische Antworten auf das Politikum *desaparición forzada* sind seit Beginn der argentinischen Diktatur mit den zivilgesellschaftlichen Mobilmachungen der Menschenrechtsorganisationen verbunden, wozu auch gehört, dass sich private und öffentliche Bilder- und Erinnerungsträger vermengt haben.

die sich mit der hypermodernen Entwicklung von Bildwelten auf der digitalen Oberfläche, mit Bilderexzessen und dem Verschwinden der Objekte befassen. Siehe Guillermo Yáñez, "Una relectura de W. Benjamin en torno al objeto y la imagen técnica: Alienación del objeto y ontología de la superficie digital" in *Revista de Observaciones Filosóficas* Nr. 6, 2008: <http://www.observacionesfilosoficas.net/laextracciondelobjeto.html> (10. 2. 2011).

⁶⁰⁷ Die Vorstellung von Reinigung nach einem traumatischen Erlebnis soll hier nicht gelten, auch wenn Karl Kohut im Zusammenhang mit der postdiktatorischen Literaturproduktion Argentiniens von einer "evocación catártica del horror" spricht. Siehe Kohut, "Presentación", in ders. und Andrea Pagni, *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, S. 7-10, S. 8.

⁶⁰⁸ Vgl. erneut Cramer, "Der Begriff 'Imago'", a.a.O.

⁶⁰⁹ Siehe hierzu Natalia Fortuny, "Memoria fotográfica. Restos de la desaparición, imágenes familiares y huellas del horror en la fotografía argentina posdictatorial", in *Amerika. Mémoires, Identités, Territoires* Nr. 2/2010 (Frontières: La Mémoire et ses représentations esthétiques en Amérique latine /1), unter <http://amerika.revues.org/1108>. (17. 1. 2011). Fortuny spricht von "cruces, préstamos, superposiciones, contaminaciones, apropiaciones".

Der Fotografie kommt dabei eine wichtige Rolle zu. Von den Müttern der Plaza de Mayo werden Vermissten-Fotos in der Öffentlichkeit gezeigt, noch bevor die Aktivistinnen ihre symbolträchtigen Kopftücher anlegen und sich überhaupt als *Madres de Plaza de Mayo* bezeichnen. Ana Longoni schreibt: "[El] temprano y espontáneo uso de las fotos instaura una de las matrices más persistentes dentro de las distintas estrategias creativas del movimiento de derechos humanos en Argentina (y en otras partes del mundo)."⁶¹⁰ Späterhin, als die *escraches* aufkommen, schließt diese Fotokultur neben der Darstellung der Opfer (d.h. neben den Vermisstenportraits) Täterkonterfeie ein. Die Versichtbarungsversuche, die im Folgenden vorgestellt werden, legen alle einen Akzent auf die meta-ästhetische und metamediale Auseinandersetzung und wählen bewusst prekäre Materialien sowie sichtbar unzuverlässige Vermittlungsverfahren.

3.5.1.1 "Agujeros de la memoria": Auf der Suche nach dem adäquaten Lückenmaß

Horacio González überrascht mit der Behauptung, die Unzuverlässigkeit von Gedächtnis gründe sich darauf, dass Erinnerung bilderverneinend arbeite und dass dies, wenn das Festhalten von Gedächtnisinhalten auch von grundlegender Bedeutung für die Kunst sei, gerade die Autonomie der Künste hervorbringe. Während Erinnerung ein unvollständiges Projekt sei, kennzeichne Kunst eine Tendenz zum Umfassenden: damit sei ihr eigenes Memoria-Desiderat von Anbeginn verstellt. Wo sich Kunst ereigne, werde Erinnerung geopfert, so González, werde ihr ein Substitut zugeschrieben, in das sich die Spuren ihrer Kapitulation eingravierten. Dort, wo es der Kunst explizit um Erinnerung gehe, werde dies besonders fatal – die Krux der Kunst liege in einer Phänomenologie geopferter Erinnerung.⁶¹¹ Aus diesen recht dichten Überlegungen des Kultursoziologen lässt sich eine Hauptthese extrahieren, die besagt, dass Erinnerung

⁶¹⁰ Ana Longoni, "Apenas, nada menos (en torno a Arqueología de la ausencia, de Lucila Quieto)", in Peter Birle, Vera Carnovale, Elke Gryglewski und Estela Schindel (Hg.), *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*, Buenos Aires 2010, S. 273-285; S. 279f. Siehe weiterhin Fortuny, ebd.: "Ya desde la dictadura, las fotografías de los ausentes han acompañado [la] búsqueda en pancartas, pañuelos, banderas, remeras, recordatorios en periódicos y otros soportes. Esta forma privilegiada de representación del desaparecido, que podría considerarse un uso 'espontáneo' de la técnica fotográfica, ligado a un pedido de justicia y memoria, se instaló también en otros países de la región: Perú, Colombia, Chile, Brasil, Uruguay [...]. En estos usos, la foto es documento y testimonio: 'este es mi hija/o desaparecida/o' y, muchas veces, 'esto es lo único que queda de ella/él'. Por otra parte, desde la prensa gráfica, numerosos fotoperiodistas han registrado estas presencias fotográficas al documentar las movilizaciones, las rondas de los jueves, el siluetazo, los Escraches y [...] otros eventos [...]." Fortuny setzt einen Akzent auf die Betrachtung des urbanen Raums durch die Arbeiten, die sie untersucht, darunter "¿Dónde están?" von Res, und *Treintamil* von Fernando Gutiérrez, auf deren Werke noch eingegangen wird.

⁶¹¹ Horacio González, "La materia iconoclasta de la memoria", in Lorenzano und Buchenhorst, *Políticas de la Memoria: Tensiones en la palabra la imagen*, S. 27-52, S. 27. González führt diese aporetische Dynamik darauf zurück, dass Erinnerung dem Akt des Festhaltens entgegenstehe – eine Annahme, die mit Assmanns Definition der Erinnerung als vitalem Prozess vereinbar ist und schließlich jedwede Form von Vermittlung in Abrede stellt: "El verdadero recuerdo procedería por gestos de fidelidad a la cosa, sin mediaciones", sowie: "el carácter *escaso* es consubstancial a la memoria" [Hervorhebungen vom Autor]. González spricht, anders als diese Untersuchung, von Repräsentation und davon, dass diese durch das Desiderat einer Rückkehr zum verlorengegangenen Objekt angetrieben sei.

bilderverneinend funktioniere und sich daraus eine konfliktäre Ausgangslage für jede Erinnerungskunst ergebe. Entlang einiger Reflexionen über das Schreiben Rodolfo Walshs, die memoriale Ethik der *Madres de Plaza de Mayo* und deren Verweigerung eines "representacionismo", die zuvörderst politische Bedeutung, jedoch auch Konsequenzen für eine ästhetische Kultur der Memoria in Argentinien habe⁶¹², fordert González deswegen ein neues Nachdenken über die Präsenz von Bildern in der Gesellschaft ein – und ruft eine "jungfräuliche" Erinnerung auf den Plan.⁶¹³

An unterschiedlichen ästhetischen Produktionen, die sich mit der Diktaturerfahrung in Argentinien befassen, können González' bilderverneinende Forderungen nachvollzogen werden. Claudia Contreras etwa macht in Werken mit dem Titel "geografías emocionales" die Wundnaht oder das Wundnähen zum einem minimal-plastisch wirkenden, gleichzeitig negierten Paradigma einer Erinnerungskunst. Sie vernäht Papier und Stoff, so dass die beiden Materialien perforiert werden, und produziert damit "Erinnerungslöcher".⁶¹⁴ Contreras' Arbeiten bewegen sich zwischen Korporalität, Hüllenhaftigkeit, leerem Umriss oder klaffendem Raum und suchen ein adäquates Lückenmaß, an dem das Maß des Verlustes anzuverwandeln wäre. Contreras zufolge kann Depräsentiertes nicht repariert werden – die Perforationen, die ihre Werke prägen, sind demnach als "agujeros de la memoria" begreifbar. Einerseits materialisieren sie die von González gemeinte Bilderverneinung, andererseits visualisieren sie sie auch, indem sie die Vorstellung gewaltsamer Dematerialisierungen in ein (wenn auch äußerst flexibles, da mit Nadel und Faden konturiertes) Dispositiv fassen, das den Blick mnemotechnisch eingrenzt. Das bei González geltende Primat der verletzten *physis*⁶¹⁵ ist so mit dem Prinzip der "imago" kombiniert, lässt dieses aber als äußerst prekär erscheinen.

Inwieweit einige fotografische Werke der achtziger Jahre, die noch unter dem direkten Eindruck der Ereignisse während der Diktatur stehen, auf die phänomenologische Problematik des erzwungenen Verschwindens damit reagieren, dass sie Momente des Flüchtigen und Irregulären fotografisch vermitteln und mit diesen bewussten Bildstörungen einen besonderen Erfahrungsraum in den Blick fassen, ist Thema des nächsten Unterkapitels.

⁶¹² Dies hat etwa die Debatte um den *Parque de la Memoria* gezeigt.

⁶¹³ Vgl. González, ebd., S. 36f. Siehe weiterhin S. 42.

⁶¹⁴ Siehe hierzu Claudia Contreras, "Pequeños mapas de luz. Ni más ni menos. Agujeros de la memoria", in Lorenzano und Buchenhorst, *Políticas de la Memoria: Tensiones en la palabra la imagen*, S. 357-359. Angesichts der Wundnaht-Werke der 1956 geborenen Contreras lässt sich auf die Erzählung "El zurcidor invisible" von Luisa Valenzuela hinweisen, einen Text, in der die Wunde – das Trauma – einer Protagonistin in den Stoff eines Mantels verlagert wird und eine erzählende Stimme die Traumatisierte dazu auffordert, die Geschichte der Verletzung aufzuschreiben, und zwar entlang des Narrativs, das die Vernähung derselben darstellt. Vgl. Luisa Valenzuela, "El zurcidor invisible", in dies., *Cuentos completos y uno más*, Buenos Aires 2007, S. 39-43.

⁶¹⁵ Vgl. González, "La materia iconoclasta de la memoria", S. 36f.

3.5.1.2 "¿Dónde están?" – Städtebilder des Verschwindens

In den Jahren, in denen die unter der argentinischen Diktatur erfahrenen Traumata sich gerade erst in eine "historia reciente" einzuschreiben beginnen, konzentrieren sich einige Versichtbarungsversuche des Verschwindens auf die Erkundung des explizit urbanen Raums. In ihm zeichnen sie die Spuren der gewaltsamen Depräsentation nach. Das Werk des Fotografen Res (Raúl Stolkner) ist dafür exemplarisch. Der im Jahr 1957 geborene Künstler nimmt sich nach seiner Rückkehr aus dem mexikanischen Exil in einer Serie mit dem Titel "¿Dónde están?" (1984-1989) die Stadt Buenos Aires vor und macht sie als einen Raum der postdiktatorischen Reste sichtbar. Dabei greift er insbesondere auf neophantastische Verfahrensweisen zurück, d.h. er schafft irreguläre Bildwelten, deren Eigengesetzlichkeit Vervielfachungen, Auslassungen und mehrfache, darunter undeutliche und beunruhigende Bildebenen zulässt. Das Werk gehört zu den ersten ästhetischen Fotoarbeiten über das erzwungene Verschwinden. Umso weniger verwundert, dass es den berühmten Slogan jener Menschenrechtsorganisationen aufnimmt, die darauf beharren, nach dem Verbleib der Verschwundenen zu fragen: "¿Dónde están?"

Res' Serie zeigt Schwarz-Weiß-Ablichtungen der Stadtautobahn von Buenos Aires, die auf der Höhe des Paseo Colón und des Bahnhofes Constitución angefertigt wurden. Wie auch der Künstler auf seiner *Homepage* betont, wird einige Jahre nach den Aufnahmen ans Licht kommen, dass in diesem Bereich der Stadtautobahn das geheime Gefangenenlager *El Atlético* untergebracht war.⁶¹⁶ In der hier ausgewählten Fotografie von "¿Dónde están?" erscheint auf der linken Bildhälfte die Autobahn als eine ausgeleuchtete Konstruktion, in deren Hintergrund sich einige metropolitane, womöglich gar repräsentative Bauten ausmachen lassen. Auf der rechten Bildhälfte, die von der linken durch eine sich im Bildhorizont auflösende und mit einem Geschwindigkeitsschild markierte Auffahrt getrennt ist, erweist sich die Autobahn als dunkle, unfertige Konstruktion, deren Inneres in die Luft ragt. Am unteren Ende der Pfeiler, die diesen Teil der Stadtautobahn stützen, sind undeutlich Plakate erkennbar, die Konterfeie von Verschwundenen vernuten lassen. Innerhalb dieser desolaten Landschaft erscheint der Fotograf selbst: Res' Körper ist per Doppelbelichtung schimärenhaft in das Bild eingeblendet, sein Gesicht von einem Intra-Bild verdeckt, das am Rande des Bildes erneut und wiederholt enthalten ist und ein Glas mit einem in Formaldehyd konservierten Tapirfötus zeigt.

⁶¹⁶ Vgl. Res, "Dónde están/Imanes" (1984-1989), auf der Homepage des Fotografen: <http://www.resh.com.ar/esp/textos.php?trabajo=8&idioma=>. (10. 8. 2010). Zu dem bereits erwähnten, im Jahr 2002 freigelegten *Club Atlético*, der in San Telmo zwischen den Straßen San Juan und Cochabamba lag, siehe erneut: http://www.ensantelmo.com/Historia/Historia/En%20este%20lugar/antorch_despa_comp.htm. (29. 7. 2009).



Abbildung 49: Res, "¿Dónde están/Imanes"
(1984-1989)

Der kaum erkennbare "cuerpo desapareciente" des Fotografen ist körperliches Trägermedium und leicht ver-rücktes Zentrum einer unwirtlichen Bildertrasse, die zudem *mise en abîme*-Qualitäten besitzt.⁶¹⁷ Die dem Fotografen zugehörigen Hände im Vordergrund des Bildes scheinen dupliziert und bieten, gleichsam aus dem Nichts kommend, die Duplikationen des Tapirfötus-Fotos als unheimliche Dispositivierung eines *habeas corpus* zur Betrachtung dar.

Wie in den anderen Bildern von "¿Dónde están?" besteht die Spannung dieser Fotografie aus der phantasmagorischen Ineinandersetzung eines denaturalisierten, repräsentativ kaum erfassten Körpers oder Unkörpers (des Fotografen) und des harten, monumentalen, aber abgebrochenen Materials der Autobahn. Die Intrabilder zeigen weitere abjekte, nämlich sogar tote bzw. ungeborene Körper (eigentlich Duplikationen ein und desselben Körpers), die die Zeitlichkeit des Bildes einzusammeln scheinen: Der Fötus, "interrupción del puro futuro"⁶¹⁸ ließe sich als Sinnbild des Abbruchs (einer Generation) betrachten, in das die titelgebende Frage "¿Dónde están?" mündet.

Res' Fotografie ist ein Meta-Bild: Es stellt nicht nur die Frage nach dem Verbleib der von der argentinischen Diktatur vernichteten und entfernten Körper, sondern es macht die Verschwundenen selbst zu seinem unsichtbaren Sujet. Damit wird auch der Fakt der Depräsentation ins Bild gerückt. Die unfertige Autobahn indes ließe sich als Trajekt der postdiktatorischen Ahnungen und Erhebungen betrachten, als metonymische Passage, die einerseits zu den räumlichen Resten der staatlich verübten Verbrechen führt, andererseits verdeutlicht, dass urbaner Raum erst noch zivil zurückzuerobert ist – während die Frage nach dem "paradero" der Verschwundenen unbeantwortet im Raum steht.

Neben Res wird in den achtziger Jahren auch noch das bereits erwähnte Kollektiv *Grupo Escombros* aktiv. Die Gruppe bezieht sich auf die Konzept-Praxis, die sich um Jorge Glusbergs "Arte de Sistemas"⁶¹⁹ herausgebildet hatte und setzt, ebenso wie die nach der Jahrtausendwende

⁶¹⁷ Ähnlich argumentiert Fortuny. Vgl. Fortuny, "Memoria fotográfica. Restos de la desaparición, imágenes familiares y huellas del horror en la fotografía argentina posdictatorial", *a.a.O.* Die Bezeichnung "cuerpo desapareciente" stammt von Fortuny.

⁶¹⁸ Fortuny, *ebd.*

⁶¹⁹ "Arte de Sistemas" wirkte von 1969 bis 1977 und trat mit performativen und visuellen Aktionen im öffentlichen Raum auf.

und im Zeichen von H.I.J.O.S. entstehenden Gruppen, von denen noch die Rede sein wird, auf eine begrenzte Zeitlichkeit von Kunstaktionen: "El Grupo Escombros [...] desarrolla su actividad artística en forma colectiva [...] en un espacio diferenciado de los tradicionales y en un tiempo acotado".⁶²⁰

Grupo Escombros betont, dass es nach der Epoche der gesellschaftlichen Polarisierungen wichtig sei, zu einem künstlerischen Miteinander zu finden und doch die Zerrissenheit zum Thema zu machen. Folglich beschreibt *Grupo Escombros* seine situationistischen Aktionen wie folgt: "[...] expresamos lo roto, lo quebrado, lo violado, lo vulnerado, lo despedazado [...]".⁶²¹ Dazu gehört, dass sich die Mitglieder von *Escombros* selbst als materielle und symbolisch an- und abfallende Stoffe ("desechos"), als wiederverwertbare Ressourcen begreifen.⁶²² In den autoreferentiellen Produktionen, die *Escombros* entwickelt, wirkt der Körper als formhaftes und als narratives Material.

Die Fotografie ist für *Escombros* ein Verfahren, das besonderer Analyse unterzogen werden muss. Einerseits macht sie nach einer Zeit der Depräsentation, die keine Repräsentation zulässt, zumindest Duplikation oder Replikation möglich. Andererseits wirkt das lichtgestützte Speichermedium bzw. -verfahren als paradoxes Dispositiv, weil es unter der Diktatur von offiziellen Erhebungssystemen missbraucht wurde. Dennoch ist es auch für kontra-informative Medialisierungen nutzbar, denen es vielmehr darum geht, passagere Identitäten zu ihrem Gegenstand zu machen. Umso mehr setzt *Grupo Escombros* die Fotografie bei der Suche nach einer gerechten Erinnerung ein. Zugleich weist das Kollektiv darauf hin, dass auf das organische Speichervermögen nicht verzichtet werden und dass allein vermittelt "affektiver Imagination" die "Erfahrung des Anderen" – das heißt auch die der Verschwundenen – aufgespürt werden könne. Eine der im postdiktatorischen Sinne wichtigsten Aktionen von *Grupo Escombros* ist "Pancartas" aus dem Jahr 1988. Diese Aktion, bei der eine große Anzahl fotografischer Tafeln zur Erinnerung an die zwangsweise Verschwundenen aufgestellt und die Vermisstenbilder neu genutzt wurden, suchte wie Res das *non-lieu* der Stadtautobahn von Buenos Aires auf. Bei der Aktion entdeckten viele Zuschauer/innen erst, dass sich unter der Trasse ein geheimes Gefangenenlager befunden hatte.⁶²³ Die *Art and Place*-Aktion⁶²⁴ wird im Jahr 2004 wiederholt: noch einmal soll an die

⁶²⁰ *Grupo Escombros*, "Cuerpos replicantes: Las Pancartas del Grupo Escombros y la memoria", in Lorenzano und Buchenhorst, *Políticas de la Memoria: Tensiones en la palabra la imagen*, S. 197- 209, S. 197.

⁶²¹ Dies., in *Cultura y Espectáculos*, "Escombros extiende la libertad", in *Rio Negro*, 24. November 1988, S. 25.

⁶²² Dies., "Cuerpos replicantes: Las Pancartas del Grupo Escombros y la memoria", *a.a.O.*, S. 198.

⁶²³ *Grupo Escombros*, "Cuerpos replicantes: Las Pancartas del Grupo Escombros y la memoria", *a.a.O.*, S. 198ff. Der Begriff und das Konzept des *non-lieu* geht bekanntlich auf Marc Augé zurück und steht für monofunktionale, transitorische sowie tendenziell ahistorische und akommunikative urbane und suburbane Orte und Flächen (etwa Einkaufszentren, Autobahnen, Bahnhöfe und Flughäfen). Augé stellt dem traditionellen Ort seine dynamische, gleichzeitig identitätslose Variante gegenüber, die Bezugslosigkeit und Einsamkeiten schaffe. Siehe Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992. *Grupo Escombros* sucht mit "Pancartas" einen Ort auf,

Verbrechen der Diktatur erinnert werden, nur treten an die Stelle der Vermisstenanzeigen Täteranzeigen.⁶²⁵

3.5.1.3 Die Konterfeie der Verschwundenen in den "recordatorios" von *Página/12*

Die Spannung zwischen visueller Reproduktion von Körperlichkeit auf der einen Seite und der Eindringlichkeit konkreter *physis* auf der anderen prägt innerhalb der künstlerischen Annäherungen an das erzwungene Verschwinden verständlicherweise eher die Bildermedien und die performativen Verfahren als die literarischen. Bevor der Film als Strategie und Vermittler einer Ästhetik des Verschwindens extrapoliert wird, soll noch in einem sehr pragmatischen Zusammenhang überprüft werden, inwieweit die Fotografie eine stillstellende Simulation von Präsenz zu besorgen oder auch Tod und Abwesenheit zu fixieren in der Lage ist. Susan Sontag behauptet in den 1970er Jahren, die Kamera sei eine Medium der Pseudoerfahrung und vielmehr mit der Waffe verwandt⁶²⁶, revidiert ihre Meinung mit den Kriegen nach *Nine Eleven* jedoch. Ihre über 25 Jahre entwickelten Überlegungen zur Fotografie belegen in jedem Fall, dass der Augenblick, in dem Gewalt und Vernichtung stattfinden, sich selten fixieren lässt, da in ihm entweder das Medium der Aufnahme selbst zerstört wird oder weil die Aufnahmen anschließend der Manipulation und Zensur anheimfallen. Das Beispiel der Pressefotografie während des Spanienkrieges – der von einem paradigmatischen Medienkrieg begleitet wurde – führt dies vor Augen.⁶²⁷ In Argentinien des "Proceso de Reorganización Nacional" wartete die mit dem Regime kollaborierende Presse mit Frontbildern auf, als es darum ging, den Falklandkrieg zu propagieren⁶²⁸, während zur gleichen Zeit journalistische Dokumentationen unterbunden wurden und familiäre Bilderbestände bei den Verschleppungen dem "botín de guerra" zum Opfer fielen.

der während der argentinischen Diktatur von extremer Bezugslosigkeit geprägt war. Erinnert sei zudem an die Intervention "Sutura", die eine antilineare, wundstichhafte Ästhetik auf Sand baute, um dem öffentlichen Raum als körperlich und verletzlich bewusst zu machen und an die in ihm produzierten Traumata zu erinnern.

⁶²⁴ *Grupo Escombros*, "Cuerpos replicantes: Las Pancartas del Grupo Escombros y la memoria", *a.a.O.*, S. 200. Die argentinische Gruppe bezieht sich hier auch auf Lucy Lippard, U.S.-amerikanische Konzeptkünstlerin, *art and place*-Aktivistin sowie theoretische Mitbegründerin der *guerrilla communication*.

⁶²⁵ *Grupo Escombros*, ebd., S. 201.

⁶²⁶ Vgl. Susan Sontag, *On photography*, New York 1977.

⁶²⁷ Die Frage, ob ein erster internationaler Medienkrieg nicht bereits mit dem Krimkrieg (1853-1856) oder dem Amerikanischen Bürgerkrieg (1861-1865) bzw. spätestens mit dem Ersten Weltkrieg stattgefunden habe, wird nach wie vor diskutiert (vgl. Georg Maag, *Der Krimkrieg als erster europäischer Medienkrieg*, Berlin 2010). Im Spanienkrieg kommt der Fotografie, da diese über ihre Geburtsstunde weit hinaus ist, jedoch eine paradigmatische Rolle zu, weil die Aufnahmemedien immer mobiler wurden. In der Presse erschienen Abbildungen, die die Katastrophen an der Front zwar nicht direkt repräsentierten, aber doch telepräsent werden ließen. Dies geschah bewusst, um die Leserschaften entsprechend zu mobilisieren. Vor allem entfachten die Kämpfe in Spanien einen Krieg um die Bilder. Zur Definition des Spanischen Bürgerkriegs als "erster Medienkrieg der Geschichte" siehe Bernhard Chiari, Matthias Rogg und Wolfgang Schmidt (Hg.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, München 2003, S. 18f.

⁶²⁸ Hierzu etwa siehe Victoria Strachwitz, *Der Falklandkrieg als Medienevent: Streitkräfte, Politik und Medien im Wechselspiel*, Wiesbaden 2005.

Deswegen fällt eine Anzeigen-Aktion in der Tageszeitung *Página/12*⁶²⁹ ins Auge, bei der ab 1988 und über zwanzig Jahre täglich mindestens eine kostenlose Anzeige abgedruckt wird, die als "recordatorio" an die Opfer der argentinischen Diktatur erinnert. Die Anzeigen zeigen in Regel die Fotografie eines/r Verschwundenen und kombinieren das rhetorische und ästhetische Format der Vermisstenanzeige mit jenem der Todesanzeige. Die Publikation der "recordatorios" beginnt mit einer prominenten Anzeige zur Tochter Estela de Carlotto⁶³⁰ und schließt sich dem grundsätzlichen Postulat der *Madres de Plaza de Mayo* an, dass die Verschwundenen nicht totgesagt werden dürfen, solange die Körper nicht gefunden seien. Das Konzept, das hinter den "recordatorios" steht, beharrt auf einer sozialen und politisch produzierten Abwesenheit der *desaparecidos*, der spezifische symbolische Resonanz gebührt. *Página/12* veröffentlicht ergo "tumbas de papel"⁶³¹, Mementi, die der Endgültigkeit des Grabsteines allein schon deswegen widersprechen, weil ihre Platzierung in der Tagespresse periodisch ausfällt.

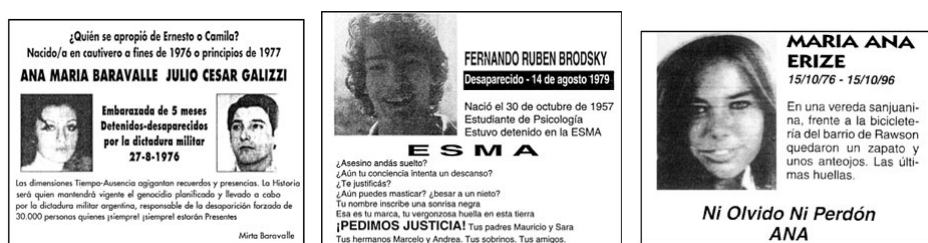


Abbildung 50-52: Bilder von zwangsweise Verschwundenen in den "recordatorios"

Ein journalistisches, öffentlich gemachtes Quasi-Totenregister ergeben die Anzeigen jedoch dort, wo ein Datum des Verschwindens genannt wird, als handele es sich bei diesen Angaben um Teile einer Grabinschrift. In einigen Fällen werden Angaben darüber gemacht, wie sich das gewaltsame Verschwinden zugetragen hat, das heißt, dass die Anzeigen ein Protokoll der Verschleppung oder testimoniale Mikrotexte enthalten, die mit einem konventionellen epitaphischen Text kaum zu

⁶²⁹ Die Zeitung kann bis Mitte der 1990er Jahre als oppositionelles Organ bezeichnet werden, wird allerdings in den folgenden Krisenzeiten von *Grupo Clarín* aufgekauft und kommt damit auch in Verbindung mit einer illegalen Adoptionsaffäre um die Medienmagnatin Ernestina Herrera de Noble, die im Zusammenhang der Lyrik Martín Garmbarotto noch wichtig sein wird. Die Inhaberin der meistgelesenen argentinischen Tageszeitung *Clarín*, in deren Besitz weitere Druckmedien, aber auch Fernsehkanäle sind, wird im Jahr 2002 festgenommen, da die *Abuelas de Plaza de Mayo* bereits im Jahr 1999 den Verdacht hegen, die Medienmagnatin habe im Jahr 1976 zwei gewaltsam entwendete Kinder von Verschwundenen zur illegalen Adoption erhalten. Es wird ein gerichtliches Verfahren eingeleitet, das sich bis ins Jahr 2010 fortsetzt und ungeklärt bleibt, da sich die Kinder weigern, den notwendigen Gentest zu machen. Im Jahr 1978 hatte Herrera de Noble mit Videla feierlich *Papel Prensa* eingeweiht, ein Unternehmen, das bis heute das Monopol der Papierproduktion für die Presse innehat und vermutlich mit der Entführung von Jacobo Timerman belastet ist.

⁶³⁰ In der Anzeige von Estela Carlotto heißt es: "Diez años es demasiado tiempo para no verte. Diez años es demasiado tiempo para que no vivas, amando y sufriendo entre nosotros, envejeciendo como es la ley de Dios. Diez años de búsqueda de tu justicia (con memoria para la historia) es demasiado tiempo para no haberla obtenido. Diez años buscando el hijito que te robaron es demasiado tiempo para que aún no nos acompañe el clamor general en la demanda. Diez años no son demasiados para seguir tu ejemplo." In *Página/12*, 25. August 1988, S. 8.

⁶³¹ Estela Schindel, "Tumbas de papel", in *Chasqui* Nr. 27, 1997, S. 68-72. Außerdem María Angélica Melendi, "Tumbas de papel. Estrategias del arte (y de la memoria) en una era de catástrofes", in Lorenzano und Buchenhorst, *Políticas de la Memoria: Tensiones en la palabra la imagen*, S. 295-308. Melendi nimmt eine systematische Typologisierung der Anzeigen vor.

vergleichen sind. In anderen Fällen werden die reproduzierten Fotografien von lyrischen Passagen flankiert bzw. innerhalb eines intimen, meist familiären Textes epitaphenhaft mit der Biographie des/der Verschwundenen konnotiert. Auch Zitate aus dem Korpus der Rhetorik der *Madres de Plaza de Mayo* sind zu finden (häufig: "Ni olvido ni perdón"⁶³²), sowie Formeln, die für den Wunsch der Verständigung mit den Verschwundenen und deren symbolischer Vergegenwärtigung stehen ("Seguís presente en cada acto..." oder "Siempre están presentes").⁶³³ Wie die Traueranzeige besitzen die "recordatorios" ein rituelles und habituelles Format und antworten auf die Abwesenheit mit einem halböffentlichen, halbprivaten Diskurs, wobei ihnen auch ein gewisser Voyeurismus eignet. Dieser aber dient unter anderem dazu, einen politischen Subtext vital und damit das gewaltsame Verschwinden, an das gemahnt wird, nicht abstrakt werden zu lassen.⁶³⁴

Wer die Anzeigen innerhalb des "paisaje cotidiano del presente"⁶³⁵ der Zeitung betrachtet und liest, wird einerseits in das Narrativ und in die Imaginerie einer Familie involviert, andererseits exponieren sich über dieses Narrativ und das ikonische Register des Portraitfotos nur mehr Fragmente einer Familiengeschichte. Denn die Anzeigen verdeutlichen, dass die argentinische Diktatur Familien zerstört hat. Hier besitzen die "recordatorios" durchaus einen Ausschlusseffekt, weil Eltern, Kinder und nähere Verwandte signieren, die als Memoria-Akteur/-innen über einen familiären "Stolz" verbunden sind ("estamos orgullosos...")⁶³⁶, der Außenstehende nur bedingt an der veröffentlichten Trauer teilnehmen lässt. Dieser Rekurs besitzt jedoch ebenso die Funktion, die Opfer aus der Stigmatisierung zu befreien, die sie unter den Zuschreibungen des Regimes erlitten, denn, so Jean Franco: "[...] these people were not monsters but young men and women whose absence had to be accounted for."⁶³⁷

Bezüglich der fotografischen Anteile der "recordatorios" aus *Página/12* lässt sich, im erneuten Verweis auf *Grupo Escombros*, festhalten, dass sie ein paradoxes Dispositiv darstellen. Viele der in den Anzeigen benutzten Bilder wurden nämlich in Ermangelung anderen Materials aus offiziellen Dokumenten entnommen, das heißt, dass sie aus einem offiziellen Registrierungsfundus stammen. Ihre Neuverwendung in der journalistischen Reproduktion entsteht im Kontext der ikonoklastischen Erfahrung während der Diktatur, als während der Verschleppungen von Menschen auch deren private Fotografien entwendet wurden. Ab 1988 erlangen die somit

⁶³² Vgl. die Anzeige zu María Ana Erize oder dem Ehepaar Hueravilo, hier in der zitierten Ausgabe von *Página/12*. <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/radar/9-4115-2007-09-16.html>. (20. 10. 2009).

⁶³³ Hier die Anzeige zu Gustavo Rave, in Sandra Lorenzano, *Escrituras de Sobrevivencia*, S. 56.

⁶³⁴ Ebenso vgl. Lorenzano, *Escrituras de sobrevivencia*, S. 55, Fußnote 54.

⁶³⁵ Siehe Estela Schindel, "Tumbas de papel", in *Chasqui* Nr. 27, 1997, S. 69.

⁶³⁶ Siehe ebenso Lorenzano, *Escrituras de sobrevivencia*, S. 55f.

⁶³⁷ Jean Franco, "Gender, Death, and Resistance. Facing the Ethical Vacuum", in Juan E. Corradi, Patricia Weiss und Manuel Antonio Garretón (Hg.), *Fear at the Edge. State Terror and Resistance in Latin America*, Berkeley 1992, S. 104-118, S. 115.

notgedrungen eingesetzten offiziellen Fotografien eine zivile Memoria-Funktion, wobei ausschlaggebend ist, dass dies in der Presse geschieht, das heißt in einem Medienbereich, der wenige Jahre zuvor noch an der Produktion des (Wahrnehmungs-)Todes beteiligt war. Die soziale Memoria der "recordatorios" wird durch ein redemokratisiertes Massenmedium gestützt, das Raum für eine affektive postdiktatorische Imagination schafft, und die Tradition der *Madres de Plaza de Mayo*, Konterfeie verschwundener Kinder auf der Straße zu zeigen, in ein Printmedium verlegt. María Angélica Melendi spricht von einem bildlich und textuell gestützten "Netz aus Affekten", das in *Página/12* Ausdruck finde. Konstituierend ist hierbei das Moment der Zerstreuung: "Las palabras, los fragmentos de los textos, al lado de las fotografías, también *fragmentadas*, se constituyen como los engarces de una red de afectos *diseminada*".⁶³⁸ Durch die formale Gestaltung, den die schwarzen Rahmen der Anzeigen bieten, wird diese allerdings konterkariert. Auch durch die Beigabe testimonialer *Lyrics* oder die Zitation von Gedichten (Nerudas, Benedettis, Vallejos), die zwischen Trauer und Courage schwanken, erhalten die Anzeigen einen Halt.

Die "recordatorios" sind Stopperanzeigen, kurzgefasste Vermisstenpredigten⁶³⁹, die einen subjektiven und sozialen Erinnerungsakt motivieren. Einerseits wird in dem Augenblick, in dem sie aufgegeben werden, darüber nachgedacht, welche textuelle und bildliche Gestaltung sie besitzen sollen, andererseits geht es in ihrer Rezeption auch darum, ob die Angezeigten womöglich bekannt sind oder der bzw. die Zeitungleser/in gar etwas von ihrem Verbleib weiß. Celina Van Dembroucke spricht von einer paradoxen Verschränkung der Todes- und Vermisstenanzeige, von zwei Anzeigenformaten, die sich eigentlich ausschließen, weil es in dem einen um die Kundgabe des Todes, im anderen um die Fahndung nach einer lebendigen Person gehe. Bei der Lektüre der Todesanzeige spiele oftmals die Neugierde eine Rolle, ob sich unter den Betrauten jemanden Bekanntes befinde, so dass ein eingegrenztes Publikum angesprochen sei. Bei der Vermisstenanzeige indes werde die Gesellschaft als ganze angesprochen:

"[...] pareciera que el recordatorio condensa en sí un carácter paradójico: en él parecen encontrarse dos géneros que, al menos en lo que se refiere a la especificidad discursiva que ambos delinean, son antagónicos. El obituario y la búsqueda de paradero se unen en un sólo texto y, si el primero saluda o recuerda la muerte de un ser querido, el segundo intenta rastrearlo para dar con él en vida. Esta relación de contraposición –de la que resulta un género híbrido y paradójico como el recordatorio– se repite en otra instancia tanto del obituario como de la búsqueda de paradero. En efecto, el obituario se celebra como un acto privado que se hace público pero que, aún así, se lee como un reconocimiento entre familiares o conocidos. Incluso, es sabido que muchas personas mayores los leen habitualmente para ver si reconocen algún nombre. En cambio, la búsqueda de paradero es un acto netamente público, es decir, que apela a la publicidad no dirigiéndose a un círculo específico de la sociedad, sino a toda ella en su conjunto: decide comunicar una ausencia con el afán de

⁶³⁸ Melendi, "Tumbas de papel. Estrategias del arte (y de la memoria) en una era de catástrofes", *a.a.O.*, S. 302. Kursivierung R.B.

⁶³⁹ Mit Vermisstenpredigt ist hier eine Antwort auf die Leichenpredigt gemeint, die wiederum als Vorläufer der modernen und kostengünstigeren Todesanzeige gelten kann.

resolverla, con la esperanza de que 'alguien' haya visto a la persona que se busca y a la solicitada y pueda, a partir de entonces, proveer mayores datos para el éxito de la pesquisa." ⁶⁴⁰

Dieses komplexe Mitteilungsformat der "recordatorios" hat dazu geführt, dass in Argentinien diskutiert wurde, ob von einem konzeptuellen Kunstwerk zu sprechen sei. Die Debatte macht noch einmal deutlich, dass angesichts des erzwungenen Verschwindens dokumentarische, anti-monumentale Memoria-Arbeiten adäquater erscheinen als monumentale "Versteinerungen". Das Zeitungspapier als auch die periodische Publikation scheinen eine gelungene Versichtbarungsform zu sein – die womöglich den Begriff des Monuments neu definieren:

Pero ¿son los recordatorios de *Página/12* un monumento? Si la apropiación singular-diaria de la práctica mnémica implica su ordenamiento y una contrapropuesta estética que la renueva, aquél lugar vacío que dejaron quienes ya no están cobra visibilidad cuando se nombra su ausencia. Lo estático desaparece de la escena pero resta, si se quiere, el carácter de documental que encierra "monumento". ⁶⁴¹

Weiterhin zeigen die "recordatorios", dass die Initiativen zur Vervollständigung von offizieller Trauer- und Erinnerungspraxis durch Familienangehörige und alternative Presse von jenen der ästhetischen Produktion so weit nicht entfernt sind. Denn als man den französischen Künstler Christian Boltanski zur Teilnahme an der Gestaltung des *Parque de la Memoria* einlud, schlug dieser vor, an das Verschwinden gemahnende, periodisch erscheinende Dokumente zu schaffen und diese in Zeitungen zu platzieren, anstatt Monumente zu errichten. Da war dieses Modell einer konstanten, täglich aufgestockten Memoria – eines Assmannschen Funktionsgedächtnisses *par excellence* – längst in die Tat umgesetzt. ⁶⁴²

Dass Initiativen wie die "recordatorios", ergo die öffentliche Sichtbarmachung der Antlitze von Verschwundenen in Argentinien nicht selbstverständlich sind, sei daran nachvollzogen, dass es im Oktober 2009 im Rahmen eines Verfahrens gegen ehemalige Regimeteilhaber im Bundesgericht Rosario zu Aufruhr kam, als anwesende Familienangehörige und die Organisation *Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas* großformatige Fotografien von Verschwunden in die Sitzung brachten und deswegen des Saales verwiesen wurden ⁶⁴³, während der Angeklagte Juan Daniel Amelong den Gerichtssaal mit einer Stirnbinde betreten durfte. ⁶⁴⁴

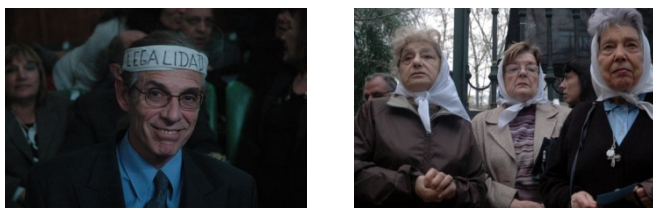
⁶⁴⁰ Dies beschreibt Celina Van Dembroucke, "Con los ojos bien abiertos", in *Rayando los Confines*, digitale Ausgabe der Zeitschrift *Pensamiento de los Confines*, ohne Datum: <http://www.rayandolosconfines.com.ar/tradu6.html>. (8. 2. 2011).

⁶⁴¹ Hierzu ebenso Van Dembroucke, ebd. Die Autorin spricht von "petrificación".

⁶⁴² Siehe Gustavo Bruzzone, "La obra de Boltanski ya realizada por *Página/12*", in *Ramona. Revista de Artes Visuales* Nr. 19-20, Dezember 2001, S. 79.

⁶⁴³ In den meisten argentinischen Bundesgerichtshöfen ist das Zeigen der Konterfeie allerdings erlaubt.

⁶⁴⁴ Es wurden auch mit Porträts bedruckte T-Shirts getragen. Die Sitzung wurde schließlich abgebrochen. Bei den Anklagten handelte es sich um Pascual Guerrieri, Jorge Fariña, den Stirnbandträger Amelong, Walter Pagano und Eduardo Costanzo. Zu dem Vorfall in Rosario siehe Sonia Tessa, "Prohibido portar fotos de desaparecidos", in *Página/12*, 6. Oktober 2009, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/9-20510-2009-10-06.html>. In dem Artikel kommt auch Sabrina Gullino, Nummer 96 unter den identifizierten "niños apropiados" zu Wort: "Las



Abbildungen 53-54: Der Angeklagte Juan Daniel Amelong mit Stirnbinde;
Madres de Plaza de Mayo vor dem Gerichtssaal

Der ehemalige Oberst der argentinischen Armee, der der Verschleppung, Folter und des Verschwindenlassens mehrerer Menschen bezichtigt wird, kommuniziert vermittelt der Stirnbinde –die zwischen einer historischen Bedeutung als Abzeichen antiker Herrscherwürde und rebellischem Kopfschmuck oszilliert – mit den *Madres de Plaza de Mayo*, weil die Binde auf deren Kopftücher referiert. Der Auftritt wäre einige Gedanken zu postdiktatorischen Zeichensetzungen und symbolischem Tauziehen zwischen Tätern und Opfern, insbesondere ihre *genderten* Austragungen, wert. Die Verhandlungen in Rosario bringen jedoch auch den Kampf um das Recht der Visualisierung des Verschwindens auf den Punkt. Der Vorfall in Rosario hat eine Welle des Protestes ausgelöst, weil es einem Täter gewährt wurde, symbolisch seinen Kopf zu retten, während die Opfer depräsen zu bleiben hatten.

Die Bedeutung des Konterfeis ist ebenso im Zusammenhang der bis dato anhaltenden Suche nach Jorge Julio López, dem Hauptzeugen im Fall des hochbelasteten ehemaligen Polizeikommissars Miguel Etchecolatz⁶⁴⁵, herauszustreichen. López' Gesicht ist zur Vorlage der Versichtbarung eines besonders virulenten, nämlich zweiten zwangsweisen Verschwindens geworden ("segunda desaparición"). López war bereits in den 1970er Jahren Opfer der Verfolgungspraxis, hat überlebt, wird aber im neuen Jahrtausend wegen seiner kardinalen Zeitzeugenfunktion auf bis dato ungeklärte Weise aus dem Weg geschafft.⁶⁴⁶ Auf der argentinischen *Website* des unabhängigen Medienzentrums *Indymedia* finden sich neben einem Bericht zu dem Fall im Gerichtssaal von Rosario mehrere *Reminder* zum Fall López, darunter Fotografien unterschiedlicher im öffentlichen Raum eingesetzter Erinnerungsschilder. Die Sorge

víctimas no están, y ni siquiera les permiten estar con sus fotos. Es injusto. [...] Lo más indignante es que el primer día a Amelong lo dejaron entrar con la vincha que decía 'legalidad'." Zu Amelong erneut auf *Proyecto Desaparecidos*: <http://www.desaparecidos.org/arg/tort/ejercito/amelong/>. (Beide Quellen besucht am 20. 10. 2009).

⁶⁴⁵ Zum Fall Etchecolatz siehe *Proyecto Desaparecidos*: <http://www.desaparecidos.org/arg/tort/policia/etchecolatz/>. (20.10.2009).

⁶⁴⁶ Julio López war in den 1970er Jahren Mitglied der *Unión Básica* des *Partido Justicialista*, wurde am 21. Oktober 1976 verschleppt und war bis in den Sommer 1979 gewaltsam verschwunden, darunter im geheimen Gefangenenlager *Pozo de Arana*. Seine Aussagen belasteten eine Reihe von Mitgliedern der Staatspolizei und des Militärs. Am 18. September 2006, als man seine Aussage gegen Etchecolatz verlas, wurde er das letzte Mal gesehen. Filmaufnahmen der Gerichtsverhandlung zum Fall Etchecolatz und insbesondere der Aussage López' finden sich hier: <http://www.youtube.com/watch?v=2P6gRlceHkI>; http://www.youtube.com/watch?v=wG4RWOUg_jQ&feature=related. Weiterhin: "30.001 – Homenaje a Julio López": <http://www.youtube.com/watch?v=XUCi5SwzxXM&feature=related>. (Alle Quellen besucht am 2. 2.2011). López' Verschwinden scheint nicht ergründbar, da eine profunde Analyse von der Staatspolizei durchgeführt werden müsste, bei der allerdings noch Mitarbeiter beschäftigt sind, die einst unter der Diktatur tätig waren.

um den Verbleib des Zeugen wird über ein Fragezeichen, die postdiktatorische Formel "Nunca Más" und das Konterfei López' bzw. dessen bloße Konturen vermittelt.



Abbildungen 55-56: Stencil-reminder zum zweiten Verschwinden von Víctor López (2010)

Beide hier abgebildeten Darstellungen gehen auf das Schablonen-*Stenciling* zurück, eine Graffiti-Art mit oftmals politischer Ausrichtung, bei der Oberflächen mit gesprühter Farbe markiert werden.⁶⁴⁷ Allerdings wird das *Stenciling* auch im militärischen Bereich bei der Beschriftung von Behältnissen oder Fahrzeugen angewandt. Die *Stencils*, die an López erinnern, gehören so einerseits einer zivilgesellschaftlichen *Do-it-yourself*-Memoria-Ästhetik an, andererseits stammen sie aus einem Fundus militärischer Zeichensetzung. Zudem sind sie mit der tendenziell bürgerlichen Tradition der Todesanzeige konnotiert, die auch in den "recordatorios" aus *Página/12* aufscheint, weil sie das Antlitz des Opfers zentrieren.

In allen hier genannten Versichtbarungsversuchen der *desaparición forzada* erlangt das Konterfei eine besondere Stellung. Dessen etymologische Herkunft aus dem Französischen ("contrefait", für "nachahmen", aber auch "fälschen" und "verstellen") verweist auf ein abbildendes Verfahren, das ausgehend vom Gesicht, also der kommunikativen Seite des Kopfes, um Ansehen, Ansicht und Anblick kreist sowie ästhetisch-phänomenologische Kategorien wie das Gesichts- und Blickfeld ins Zentrum stellt. Des Weiteren lassen sich Bedeutungen zuordnen, die in den Bereich (para)psychologischer Phänomene fallen (Gesichte sehen, das zweite Gesicht, usw.). Im Folgenden soll ein weiteres Projekt Erwähnung finden, das zehn Jahre nach der ersten Anzeige in *Página/12* innerhalb einer ebenso seriellen, doch darüber hinaus spekulären Kontra(re)präsentation Gesichter von zwangsweise Verschwundenen zeigt.

3.5.1.4 Spiegelbilder der Verschwundenen (die Ausstellung "I/dentidad")

Im Jahr 1998 organisieren die *Abuelas de Plaza de Mayo* im *Centro Cultural Recoleta* in Buenos Aires eine Ausstellung mit fotografischen Aufnahmen von zwangsweise verschwundenen Liebespaaren.⁶⁴⁸ Namhafte Künstler/innen wie León Ferrari und Adolfo Nigro beteiligen sich daran. Unter dem Titel "I/dentidad" wird das Projekt auch in den U.S.A. und in Europa gezeigt. Sie soll Kindern von zwangsweise Verschwundenen, die illegal adoptiert wurden und nichts von

⁶⁴⁷ Das *Street-Art Stenciling* entstand in den späten 1970er Jahren in Amsterdam und Paris und griff auf eine in Italien zur Verbreitung politischer Botschaften schon länger genutzte Applikationstechnik zurück. Das *Stenciling* wird heute kontinuierlich weiterentwickelt.

⁶⁴⁸ Siehe das Filmporträt der Ausstellung von Hugo Omar Viggiano, *Identidad?*: <http://www.youtube.com/watch?v=WWbVAfe7R8I>. Bis Min. 2:45. (2. 6. 2010).

ihrer biologischen Herkunft wissen, dabei helfen, ihre biologischen Eltern zu erkennen. Zu diesem Zweck befinden sich neben den Porträts der *desaparecidos* Spiegel, in denen sich die Betrachter/innen auf eventuelle physiognomische Ähnlichkeiten überprüfen können:

[...] [la exposición] consiste en un recorrido lineal ininterrumpido formado por las fotos de las parejas secuestradas/desaparecidas y un espejo que toma el lugar de la foto del hijo/a que aún no se ha encontrado. Se construye así una especie de árbol genealógico parcialmente reconstruido por el reflejo del espectador, quizás uno de esos adolescentes en cuya búsqueda se centra la labor de *Abuelas de Plaza de Mayo*.⁶⁴⁹

"I/dentidad" versuchte einen "Stammbaum" zu rekonstruieren, der über die Spiegelbilder der Betrachter/innen entstehen sollte. Später findet sich die Ausstellung auf der *Homepage* der *Abuelas de Plaza de Mayo* als Fotostrecke wieder.⁶⁵⁰ In beiden Fällen verdeutlicht sich noch einmal die paradoxe Funktion der identitären Fotografie. Da es sich bei vielen der von der Ausstellung wie auf der *Homepage* der *Abuelas* präsentierten Abbildungen um offizielle Fotografien handelt, wird eine Form der Dispositivierung neuverwertet, in deren Zuge Identität innerhalb eines gesellschaftlichen, staatlich kontrollierten Rahmens festgeschrieben und kontrolliert worden war. Andererseits treten die Fotografien der 1970er Jahre zwei Dekaden nach ihrer Aktualität zu einer zweiten Identitäts-Runde an, die auf eine Zeit biopolitischen Schreckens antwortet. Ihr Dispositiv ist von der Geschichte überschrieben oder überblendet.

Die Ausstellung "I/dentidad" und die *Homepage* der *Abuelas* zeigen Medien des *ex post*, die zumindest einer spezifischen argentinischen Bevölkerungsgruppe eine generationellen Standpunkteinnahme abverlangen. Diese verfährt zudem biometrisch, weil es bei der Betrachtung auch darum geht, ob physiognomische Ähnlichkeiten zwischen Betrachteten und Abgebildeten vorliegen. Die neben den Portraits angebrachten Spiegel erfüllen dabei eine zentrale Funktion. Sie haben zwar eine pragmatische Funktion, laden aber dennoch zu einigen weiterführenden Überlegungen ein. Im Werk Luisa Valenzuelas zum Beispiel taucht der Spiegel als Medium auf, in dem sich Verfolgung und Entfremdung unter der Diktatur sammeln.⁶⁵¹ Im Vergleich zum Werk Borges', in dem der Spiel vielbenutzte Metapher ist, doch eher im Dienst hypertextueller Strukturen und mathematischer Verdopplungsstrategien steht, fokussiert Valenzuela identitäre Schimären nach psychoanalytischem Gusto. Ohne auf die Theorie des Spiegelstadiums bei Lacan *en détail* eingehen zu können, sei angemerkt, dass sich dieses in einer Etappe der kindlichen Entwicklung ereignet, in der sich das Kind, weil es noch außerhalb des Subjektiven und des

⁶⁴⁹ Beschreibung der Ausstellung auf *Arte Una*: http://www.arteuna.com/convocatoria_2005/Multimedia/Centro-Cultural-Recoleta.htm. (2. 6. 2010).

⁶⁵⁰ Wie auf *Proyecto Desaparecidos* lassen sich auch hier Informationen bezüglich des politischen und sozialen Engagements der abgebildeten Verschwundenen und zu den Umständen, unter denen sie verschleppt wurden, abrufen. Ebenso finden sich quasibiometrische Daten (z.B. Status der Schwangerschaft der verschwundenen Mütter).

⁶⁵¹ Siehe Luisa Valenzuela, "Cambio de armas", hier die Passage "Los espejos", in Valenzuela, *Cambio de armas*, Hanover 1982, S. 113-146, S. 122ff.

Symbolischen steht, im Spiegel nicht als sich selbst erkennt. Das Eigene und das Andere sind in seiner Wahrnehmung noch nicht zur Repräsentation gekommen – es geht davon aus, dass sich im Spiegel jemand anders zeigt. Im Spiegelstadium geht es um die Stellung des Ich innerhalb des Repräsentationssystems, um die Illusion der Selbstbetrachtung angesichts der narzisstischen Kränkung, die der Tod darstellt, und um die Opposition von Körperbildern.⁶⁵² Bei Valenzuela reflektieren sich in ihm deswegen gewalttätige Asymmetrien. Im Spiegel verschwinden Selbstentwürfe, ja mehr noch, er wird zu Medium der fremdbestimmten Selbstvernichtung.

Der Spiegel in "I/dentidad" verlangt eine andere Lektüre des Spiegel-Stadiums, insofern Stadium auch als öffentlicher Raum begriffen werden kann.⁶⁵³ Die Begegnung mit dem eigenen Gesicht und dessen Vergleich mit oder seine Opposition zu den fotografierten Antlitzen ist öffentlich und politisch, weil in den reflektierenden Medien, die die Ausstellung installiert, die (plurale) Entfremdung des Subjektes als eine Abwesenheit aufscheint, die Folge von gewaltsamen Verschwinden, also von staatlicher Vernichtungspraxis ist. Die visuelle Begegnung zielt grundsätzlich auf die Subjektivität der Betrachtenden ab, aber insbesondere auf jene, die Kinder der Dargestellten sein könnten. Deren biologische Ausgangsorte würden von ihrer sozialen Verortung als "hijos apropiados" differieren, so dass sie in ganz konkretem Sinne Opfer inkorrekt identifiziert wären.

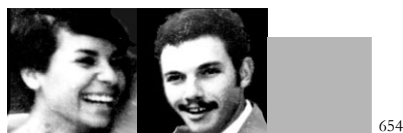
Der von der Ausstellung "I/dentidad" in den Dienst genommene Spiegel wird demnach zum Medium einer Re-Identifizierung von Subjekten, die Mitte der 1990er Jahre den "stade du miroir" längst überschritten haben, jedoch in einer entscheidenden Etappe ihres Lebens, der Schwelle zum Erwachsenenalter, eine subjektiv und gesellschaftlich schmerzhaftes Alterität gespiegelt bekommen. Die von der Ausstellung in erster Linie Angesprochenen betrachten fotografische Abbildungen von zwangsweise Verschwundenen, die genetisch mit ihnen verbunden sein könnten. Sie erkennen dabei den zerstörten Graphen des "arbol genealógico" und registrieren sich selbst als Opfer eines politischen Systems, insofern es zu einer Selbsterkennung innerhalb des lückenhaften Stammbaums kommt, von den die Initiatorinnen der Ausstellung im Jahr 1998 sprechen. Doch auch sonst können die Fotografien aufgrund der Appellqualität, die sie im Rahmen der kampagnenhaften Ausstellung entwickeln, Identifikationen verursachen.

Nach der Ausstellung werden die Fotografien von "I/dentidad" ins Internet übersetzt, auf die *Homepage* der *Abuelas de Plaza de Mayo*. Das *vis-à-vis* zwischen Dargestellten und Betrachtenden

⁶⁵² Vgl. Jacques Lacan, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique", [Vortrag von 1949], in ders., *Écrits*, Paris 1966, S. 93-100. Der psychoanalytische Spiegel-Augen-Blick ist metonymisch zu verstehen. Er findet in einem Raum statt, in dem sich das, was erst noch Ich wird, von Außen speist. Die Selbst-Betrachtung ist durch (väterliche) Gesetze organisiert, die den Körper zum abjekten Körperbild werden lassen.

⁶⁵³ Das deutet auch der französische Begriff *Le stade du miroir* an, insofern "le stade" eine zeitliche Dimension (Stadium) und eine räumliche (Stadion) besitzt.

verändert sich hierbei ganz entscheidend, denn die Spiegel werden, da im Internet keine reflektierende Oberfläche möglich ist, durch ein grau gefülltes *Frame* stellvertreten. Während der Spiegel in der Ausstellung als Entwicklerdispositiv einer biographischen und politischen Vergangenheit fungierte, stellt die Übersetzung der Fotografien ins Internet eine mediale Verkürzung dar. Die Spiegel sind blind geworden.



654
María Cristina COUNNOU NINÑO/A que debió nacer entre noviembre y diciembre de 1976
Desaparecida 22/6/1976
Embarazada de 4 meses
Claudio Nicolás GRANDI
Desaparecido el 22/6/1976

Abbildung 57: Fotografien auf der Website der *Abuelas de Plaza de Mayo*

Wie die "recordatorios" aus *Página/12* enthalten die von "I/dentidad" gezeigten Fotografien Kopf- und Schulterstücke. Und wie bei der Vermisstenfotografie ist dabei das *en face* ausschlaggebend – ein Format, auf das die intendierte Gesichtserkennung nicht verzichten kann. Gleichzeitig aber sind die Bilder, die "I/dentidad" gezeigt hat, von der Porträtfotografie (die die charakteristischen Wesenszüge von lebendigen Personen herausstellt⁶⁵⁵) als auch von der Totenfotografie zu unterscheiden, weil sie vor allem die Appellfunktion des Vermisstenbildnisses kennzeichnet. Dies geschieht in einem doppelten Sinn: unter den Betrachtenden können sich Vermisste finden, die vermisst werden, weil sie, als sie noch nicht geboren waren, gewaltsam verschwunden sind – zusammen mit den Betrachteten.

Die Fotografien aus den 1970er Jahren – auch jene, die im Internet zu besichtigen sind – bauen außerdem eine (paradoxe) Verwandtschaft zur Kriminalistik und deren Anthropometrik auf, unterdessen sie von der Totenfotografie dort zu differenzieren sind, wo diese die Totenmaske und damit die Reproduktion der Materialität des Antlitzes des/r Gestorbenen fortführt oder kompensiert. Nicht der Tod als das materialisierte Ende eines Menschen, das die mnemotechnische Ab/Bildproduktion anstößt, ist primäre Referenz der von "I/dentidad" exponierten Medien, sondern die politisch produzierte Depräsentation, die dahinterstehende Gewalt und das daraus resultierende phänomenologische Dilemma. Die privaten Fotografien, die dem "botín de guerra" nicht anheimgefallen sind, wie die offiziellen, teilweise bürokratisch

⁶⁵⁴ Auf der Homepage von Abuelas de Plaza de Mayo: http://www.abuelas.org.ar/Libro2010/fichaSlide.php?htm=c_190. 2.6. 2010. Zwischen Juni 2010 und Februar 2011 ist das Foto von María Cristina Cournou ausgetauscht worden. Beachte auch die Akte zu Cournou. Zur kompletten Fotostrecke der Eltern noch vermister Kinder: <http://www.abuelas.org.ar/areas.php?area=difusion.php&der1=10>. 2.2.2011.

⁶⁵⁵ Zur Übersicht siehe etwa Klaus Honnert (Hg.), *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, Köln 1982.

standardisierten Fotografien, die hier nach den ikonoklastischen Übergriffen neu verwendet werden, dienen Überlebenden als prekäre Zeichen der Erinnerung an die Vermissten und stellen Reste eines zerstörten Bilderarchivs dar.

Die Identitätssuche, die von den *Abuelas de Plaza de Mayo* initiiert wurde, macht möglich, dass sich Überlebende genetisch wie symbolisch identifizieren, ohne dass ein epithapischer "representacionismo" die Forderung der Menschenrechtsaktivistinnen annullierte, die zwangsweise Verschwundenen nicht als Tote hinzunehmen, solange sie nicht materiell präsent und juristisch adäquat 'verhandelt' werden. Dabei spielt auch eine Rolle, dass die Fotografie in "I/dentidad" einen spekulären Dialog mit dem Spiegel, also mit jenem Medium eingeht, in dem sich Präsenz und Depräsenz auf intrinsische Art ablösen.

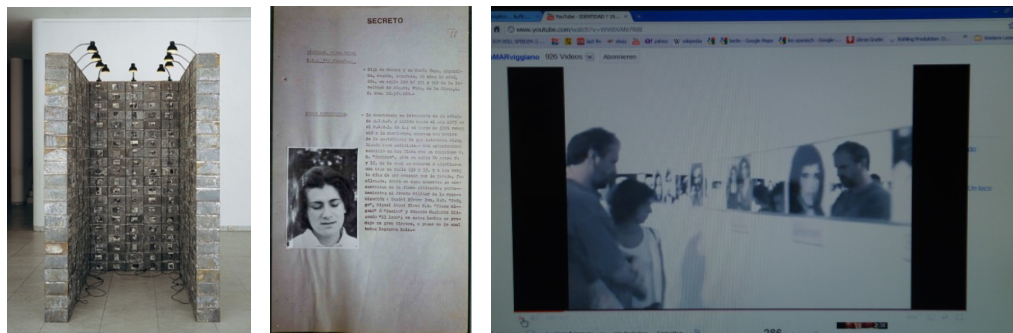
3.5.1.5 Ausblick: Hierarchien des Sehens – Reservoirs und visuelle Metamedien

Aleida Assmann erklärt in einem Gespräch mit Renate Solbach, dass die Kunst der Neuzeit auf einem zerstörerischen Prinzip gründe, wo ihre Werke jeweils ihre Vorgänger und überdies ihre eigene Entstehungsspur auslöschen. Folge sei eine stete Wiederauffüllung des künstlerischen Reservoirs, ein Prinzip, das dem Funktionsgedächtnis äußerst zuträglich sei, impliziere dieses doch seinerseits kontantes Vergessen, weil nur so Platz für Neues geschaffen werden könne. Die Kunst, – wie Walter Benjamin notiert hat und Anselm Kiefer oder Christian Boltanski zeigen – verflechte eine eigene Überholungsdynamik mit zivilisatorischer Residualität und Trümmerhaftigkeit.⁶⁵⁶ Assmann und Solbach vollziehen ihre Überlegungen am Format des Torsos nach. Dieser zeige, so Solbach, die "radikale Nichtverfügbarkeit" des einmal Ersonnenen und relativiere außerdem, so Assmann, eine "Hierarchie des Blickes", insbesondere die Zentrierung des Gesichtes. Der Torso pole gleichsam das Sehfeld um und ringe dem Blick gleichschwebende Aufmerksamkeit ab. Als resthaftes Modell führe er überdies vor Augen, dass die Kunst die Vergangenheit niemals eins zu eins in die Gegenwart hinüberretten, sondern nur einen Bezug zu ihr herstellen könne.

Gerade moderne Kunst übernimmt spurensichernde Funktion. Das Sammeln realer oder fiktiver Relikte der Vergangenheit zum Zwecke einer spurenhafte (Re-)Konstruktion faktualer oder fiktiver Welten und deren Exposition in Assemblagen oder Bild-Text-Collagen ist spätestens seit den 1970er Jahren ein zentrales Verfahren. Assmann führt in diesem Kontext Überlegungen zum Werk Christian Boltanskis an, das beinahe kriminalistische Spurensicherung betreibt und archivarisches, darunter privates Material an die Öffentlichkeit bringt. Auch in Argentinien haben

⁶⁵⁶ Aleida Assmann und Renate Solbach, "Vom Vergessen der Kunst. Grenzüberlegungen zur Kulturanthropologie", in *Iablis. Jahrbuch für europäische Prozesse*, 2009: http://www.iablis.de/iablis_t/2008/assmann08.html. (1.9.2010).

sich nach der Öffnung der Geheimdienst- und Polizei-Archive nicht nur Journalist/innen und Menschenrechtsaktivist/innen dem freigewordenen Material gewidmet, sondern diese sind ebenso Ausgangsgegenstand ästhetischer Produktionen geworden. Es ließe sich somit formulieren, dass in postdiktatorischen Zeiten eine Spurensicherung durch die Kunst stattfindet.



Abbildungen 58-60: Christian Boltanski, "Reserve of the German Family" (1991);
Helen Zout, "Imágenes robadas, imagines recuperadas" (2008);
Screenshot der Videoaufzeichnung von Hugo Viggiano zu der Ausstellung "I/dentidad" im Centro Cultural Recoleta (1998)

In Argentinien wird im Rahmen von "I/dentidad" und ab Beginn des neuen Jahrhunderts mittels der Arbeiten von nachkommenden Künstler/innen wie Helen Zout, Gustavo Germano, Virginia Giannoni und Lucila Quieto sehr spezifisches Memoria-Material 'aus der Reserve geholt'. Eine ganze Reihe von Projekten exponieren die Zerstörbarkeit der Reste, indem sie angegriffene Medien zeigen. Gerade darüber aber kommunizieren sie mit der politischen, sozialen, subjektiven und darüber hinaus medialen Vergangenheit und zeigen sich objektadäquat, weil diese Vergangenheit nur bruchstückhaft verfügbar ist.

Neben der Ausstellung prekären Materials – das den Archiven im wahrsten Sinne des Wortes "prekär" abgerungen ist – fällt bei vielen künstlerischen Arbeiten, die sich mit der jüngsten argentinischen Vergangenheit und speziell mit dem erzwungenen Verschwinden befassen, auf, dass sie Spektrales in den Fokus rücken. Hierzu gehört der spekuläre Stammbaum von "I/dentidad": Er visualisiert die Differenzen, die die *desaparición forzada* produziert hat, indem ein aufklärerisches, aber ebenso 'brechendes' Medium eingesetzt wird. Der Spiegel ist ein Metamedium der Visualität⁶⁵⁷, in "I/dentidad" indes ist er neben Reserve-Medien platziert und wird damit selbst zum einem Reserve-Medium, das den pragmatischen Zweck erfüllt, ein Publikum zum Nachdenken über zerstörte und verfälschte Identitäten anzuregen und der (spiegelbildlichen) Identitätsfindung von Opfern eines politischen System nützlich zu werden.

An diesem Punkt des Ausblicks auf die Kontra(re)präsentation des erzwungenen Verschwindens in einigen visuellen Medien angelangt, sei noch bemerkt, dass das *Centro Cultural Recoleta* Anfang

⁶⁵⁷ Siehe hierzu Slavko Kacunko, *Spiegel, Medium, Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*, Paderborn 2010. Der Spiegel steht in der Funktion von Selbstbezüglichkeit und Selbsterkenntnis, hat aber auch eine wichtige Rolle in den spektralen Wissenschaften inne. Gleichzeitig eignet ihm eine ausgesprochen vexierende Dimension. Die Sichtbarmachungen des Spiegels besitzen zudem einen hohen metaphorischen Reflexionswert.

des neuen Jahrtausends weitere Projekte zeigt⁶⁵⁸, die sich dem Thema der *desaparición forzada* widmen. Darunter findet sich etwa "Pañuelos de la memoria", eine Ausstellung mit zusätzlichem Internetauftritt, deren kommentarlos gepostete Fotografien mittlerweile auf vielen anderen Internetseiten verstreut sind und einen hohen Wiedererkennungswert erlangt haben.⁶⁵⁹ Auch das *Equipo Argentino de Antropología Forense* (EAAF) zeigt Fotografien. Es handelt sich um Bilder, die die forensischen Anthropolog/innen bei ihrer Arbeit zeigen. Darunter sind Röntgenbilder sowie Texttafeln mit Angaben der Todesursache exhumierter Verschwundener. Vermittels eines Katalogs, der Auskunft über die Erfassungsmethoden der forensischen Anthropologie gibt, wird hier die *desaparición forzada* auf die Körperlichkeit zurückgeführt. Unter den Röntgenbildern befindet sich etwa eines von einem Backenzahn, unter dem verzeichnet ist: "Pre mortem, 1975; Post mortem, 1991". Patricia Kolesnico bezeichnet dieses Verfahren als "realismo obscuro".⁶⁶⁰ Im Jahr 2006 folgt eine weitere beträchtliche Anzahl von Kunstaktionen, die sich alle auf einer Internetseite abrufen lassen.⁶⁶¹ Auch eine Installation von Claudia Contreras, die mit versprengten Objekten eine Situation nach dem Verschleppungsüberfall rekonstruiert und Täterspuren an intimen Gebrauchsgegenständen (z.B. Teetassen und Tellern) plastisch macht, geht der Spannung zwischen einem Visualisierungsdesiderat und der Nachtäuschung von physischer Gegenwart aus den Zeiten des Verschwindens nach.⁶⁶²

Im Folgenden wird es nun um jene ästhetischen Annäherungsversuche an die *desaparición forzada* gehen, die sichtbare Objekte systematisch flichen lassen, und darum, wie sich diese kinetischen Versichtbarungsversuche mit einem bereits historischen Kampf gegen hegemoniale Bilderwelten befassen, der in Argentinien und in anderen Ländern Lateinamerikas stattgefunden hat und späterhin die Produktion junger Filmkünstler/innen beeinflusst.

3.5.2 Organisierte Bilderfluchten im Film – Die *desaparición forzada* und das Kino

Bereits im Jahr 1969, zu Zeiten der "Revolución Argentina" unter Onganía, wird in Argentinien eine Behörde zur Filmbeurteilung (*Ente de Calificación Cinematográfica*) gegründet. Sie bleibt bis ins Jahr 1984 aktiv.⁶⁶³ Als zu Beginn der kurzen demokratischen Periode von 1973 bis 1976, also

⁶⁵⁸ Siehe Patricia Kolesnico, "Emotivas Imágenes de las víctimas de la dictadura militar", in *Clarín* vom 23. März 2001, unter: <http://www.clarin.com/diario/2001/03/23/s-04401.htm>. (9. 3. 2010).

⁶⁵⁹ Siehe hier: [http://www.elpais.com/fotogaleria/anos/dictadura/argentina/elpgal/20060324elpepuint_1/Zes/\(9.3.2010\)](http://www.elpais.com/fotogaleria/anos/dictadura/argentina/elpgal/20060324elpepuint_1/Zes/(9.3.2010)).

⁶⁶⁰ Vgl. Kolesnico, "Emotivas Imágenes de las víctimas de la dictadura militar", a.a.O.

⁶⁶¹ Siehe *Escáner Cultural* Nr. 82, April 2006: <http://www.escaner.cl/escaner82/aldocumentar.html>. (9. 3. 2010).

⁶⁶² Claudia Contreras, "Cita envenenada", auf *Trama. Programa de Cooperación y confrontación de Artistas/Buenos Aires* 2000: <http://www.proyectotrama.org/00/2000-2002/CONFRONTA/paginas/contreras.htm>. (9. 3. 2010).

⁶⁶³ Anlässlich der Einrichtung der Behörde äußerte Ernesto Sabato: "Se puede terminar con los pocos restos del cine nacional. Y si se aplica la ley en forma rigurosa, se va a matar la creación cinematográfica". Zitiert nach "El fin de la

zwischen der Diktatur von Onganía und dem "Proceso de Reorganización Nacional" Octavio Getino ihr Direktor wird, findet Filmbeurteilung einmal unter anderen Vorzeichen statt. Eine ganze Reihe einheimischer und internationaler Werke, die verboten und manipuliert worden waren, werden nun explizit autorisiert. Doch mit dem Putsch im März 1976 wird dieses Projekt *ad acta* gelegt. Die Praxis der Zensur verdichtet sich in der Figur des Zensors Miguel Paulino Tato, der die Leitung der Behörde antritt und von Beginn an in engem Kontakt zur Militärregierung steht.

Vierzig Jahre nach Diktaturbeginn, im Jahr 2006, machen Judith Gociol und Hernán Invernizzi in ihrem Buch *Cine y Dictadura. La Censura al Desnudo* geheime Dokumente öffentlich, die einen Einblick darüber verschaffen, mit welchem bürokratischen Großaufwand die Behörde unter Tato vorging. Da die argentinische Filmproduktion neben der mexikanischen und brasilianischen eine überaus wichtige Rolle innerhalb der lateinamerikanischen Kulturindustrie besitzt, hat sie die Zensur während der letzten Diktatur allein schon materiell gesehen besonders stark getroffen. Zudem schien Filmmaterial genuin verdächtig. Gociol und Invernizzi betonen, dass die Filmzensur nach 1976 kein Akt ignoranter Willkür gewesen, sondern äußerst gut kalkuliert und auch entsprechend ausgeführt worden sei.⁶⁶⁴ Dabei wird auch die These widerlegt, unter der Diktatur sei aufgrund ökonomischer Engpässe die Filmindustrie von selbst lahmgelegt worden. Dennoch legen Gociol und Invernizzi ein Augenmerk auf das Phänomen der Selbstzensur, die während der Diktatur in den Filmproduktionsstätten und Filmverleihen herrschte. Aus reiner Existenznot griffen die Firmen selbst ein, denn die amtlichen Zensuren hinterließen große Schäden. Das dieser Selbstzensur zum Opfer gefallene Material wurde aber von manchen Verleihern im Geheimen aufbewahrt und befindet sich heute in den Archiven der *Fundación Cinamoteca Argentina*.⁶⁶⁵ Gegen die autoritäre Bildervernichtung wurden demnach Strategien entwickelt.

Unter der liberaleren Regierung Leopoldo Galtieris in den letzten Jahren der Diktatur wird die Zensur etwas gelockert. Die Filmproduktion wird wieder angestoßen. Einerseits steigt die Zahl der Premieren, andererseits mehren sich Filme, die sich der sozialen und politischen Realität zuwenden. Nach der Zeit des depolitisierten Kinos, das die Zensur hervorgerufen hatte, schien das eine logische Folge. Es entstanden Filme, die auch deswegen als herausragende Werke der argentinischen Filmkultur anerkannt sind, weil sie das Überleben des Mediums ermöglichten und den gesellschaftlich erlittenen Wahrnehmungstod bewusst machten, indem sie gestörte oder

censura cumple años", ohne Autor/in, in *La Nación*, 28. Februar 1999: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=129530 (10. 10. 2010).

⁶⁶⁴ Vgl. Judith Gociol und Hernán Invernizzi, *Cien y dictadura. La censura al desnudo*, Buenos Aires 2006.

⁶⁶⁵ Vgl. "El fin de la censura cumple años", *a.a.O.*

verstörende Bilder verwendeten. Einer Übersicht dieser Filme seien einige theoretische und historische Aspekte vorangestellt.

3.5.2.1 Verbrechen als visueller Gegenstand

Jorge Monteleone hat in seinem Essay zum angegriffenen, angeätzten Blick in der argentinischen Dichtung der 1980er Jahre formuliert, das argentinische Regime von 1976 habe auf der Basis einer Kriegslogik argumentiert, um Schuldige auszumachen, die anschließend zum Verschwinden gebracht wurden. Diese in erster Linie rhetorische "lógica de guerra" ist Monteleone zufolge zwar nicht eins zu eins in den Bereich des Visuellen zu übertragen, da Sagbares und Sichtbares – "objeto del enunciado" und "objeto visible" – nicht isomorph seien, doch komme es, wie Foucault gezeigt habe, durchaus zu Überschneidungen der beiden Bereiche. So gehe dem (panoptischen) Gefängnis etwa die Rechtsprechung voraus.⁶⁶⁶ In Argentinien ist unter der Diktatur weder Rechtsprechung erfolgt, noch sind die Verschleppten in Gefängnissen, vielmehr in geheimen Gefangenenlagern festgehalten und gefoltert worden. Zudem erfolgte das "tabicamiento", bei dem den Opfern die Augen zugebunden wurden, während der "percepticidio" dafür sorgte, dass die illegal Inhaftierten den Blicken der Öffentlichkeit entzogen wurden. In den geheimen Lagern wirkten die Täterblicke. Im Zusammenhang des Werkes der Fotografin Helen Zout wird dies erneut zur Sprache kommen.

Monteleone versteht den Blick oder das Blicken, auch in Anlehnung an Starobinski und Barthes, als *per se* exzessiv. Das heißt, dass der Blick mehr als die bloße Erscheinung erfasst. Doch spricht der Autor ebenso von einem (allzu) vertrauten oder vertrauensvollen Blick, der das Unheimliche nicht mehr erkenne – als sei er geblendet. Monteleone greift das deutsche Wort Gegenstand auf, um die Qualität eines Objekts zu beschreiben, das sich dem Blick buchstäblich entgegenstellt, sich der allzu selbstverständlichen Wahrnehmung widersetzt und mindestens zu einem zweiten Hinsehen auffordert. Hier komme es zu einem echteren Wahrnehmungsbezug als dort, wo sich ein Objekt dem Blick direkt anbiete.

Monteleone flicht in diese Reflexionen auch Überlegungen über Hitchcocks *Rear Window* – *Das Fenster zum Hof* ein.⁶⁶⁷ In diesem Film wird ein Fotojournalist Zeuge eines nachbarlichen Verbrechens. Während der Protagonist den Mörder im Blick hat, vergisst er, dass er selbst zum Objekt eines (mörderischen) Blickes werden kann – bis er von diesem erfasst wird und aus dem Fenster, in dem er sich postiert hat, wie aus einem Sichtfeld stürzt. Der Entdecker des Täterblickes ist gestraft. Welche Blicke aber hat das argentinische Kino, diesen Überlegungen Monteleones zufolge, auf das Verbrechen des erzwungenen Verschwindens geworfen?

⁶⁶⁶ Erneut vgl. Monteleone, "Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de los años ochenta", *a.a.O.*

⁶⁶⁷ Alfred Hitchcock, *Rear Window*, USA 1954, 112 Min.

Ausgehend von einem einzigartigen Kapitel der lateinamerikanischen Kinogeschichte, dem *Tercer Cine*, soll erläutert werden, wie ein Projekt, das sich zum Ziel setzte, eine kritische Bilderkultur einzuführen und den sozialen Verwerfungen in Lateinamerika auf den Grund zu gehen, mit der Zensur beantwortet wurde, von der Gociol und Invernizzi im Jahr 2006 berichten und mit der das gesellschaftliche Sichtfeld gewissermaßen eingegrenzt wurde.

3.5.2.2 Vom routinierten Schock zum kriegesischen Sehen: Kino, Krieg und Verschwinden

Susan Sontag, Judith Butler und andere Kulturkritiker/innen haben herausgearbeitet, dass spätestens seit *Nine Eleven* die hypermoderne Bilderkriege die modernen Medienkriege abgelöst haben.⁶⁶⁸ Paul Virilio indes erklärt bereits in seinen Überlegungen zur Dromosphäre des Zweiten Weltkrieges und weiterhin angesichts des Zweiten Golfkrieges, die Entfaltung der Kriegstechnologie sei als ein metonymischer Prozess zu verstehen, der viel zu tun habe mit den übermäßig beschleunigten Transformationen zivilgesellschaftlicher Wahrnehmungsgewohnheiten und ihrer Dispositive. Der Autor prägt hier seine Formel von Krieg und Kino.⁶⁶⁹ Zwischen den tendenziell monokausalen Herleitungen, die Virilio anstellt, stoßen einige Stichworte Überlegungen an, die auch für diese Untersuchung interessant sind. Dazu gehört die Vorstellung, das Kino begünstige eine Routinierung des Schocks, von der bereits Walter Benjamin sprach⁶⁷⁰: Die kinematographischen Bilder zerstören durch ihren hypnotischen Effekt nicht nur die unmittelbare Präsenz, die die skulpturale Abbildungstradition schon an die Fotografie verlor; sie vermögen nicht nur eine bedrohliche Situation einzufangen, um sie anschließend zu reproduzieren, sondern die filmische Verfahrens- und Wiedergabeweise selbst bewirkt einen Schock.⁶⁷¹ Es ist bekannt, dass die ersten Filmvorführungen der Geschichte diesen Effekt hatten. Virilio zufolge sind schließlich die bezeugenden Qualitäten von Filmbildern verlorengegangen, weil die Bilderproduktionen und -wiedergaben immer schneller wurden und die notwendigen

⁶⁶⁸ Zu Beginn und Entwicklung der Medienkriege siehe auch Gerhard Paul, *Bilder des Krieges – Kriege der Bilder: Die Visualisierung des Krieges in der Moderne*, Paderborn 2004. Paul liefert eine Gesamtsicht auf die Geschichte der modernen Kriegsbilder seit dem 19. Jahrhundert und geht dabei von den graphischen und gemalten Darstellungen aus, die der frühen Kriegsphotografie noch Modell standen. Nach Fotografie, Film und Fernsehen werden das Internet und dessen hypermoderne Kriegsbildlieferung verhandelt. Hauptthese der Untersuchung ist, dass die zunehmende Visualisierung von Kriegen paradoxerweise deren Unsichtbarwerden verstärkt, da sich moderne militärische Auseinandersetzungen der visuellen Fixierung letztlich entziehen.

⁶⁶⁹ Paul Virilio, [„Guerre et cinéma. Logistique de la perception“, 1984] *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung* [1986], Frankfurt am Main 2002. Virilios radikale, bereits angedeutete Überlegungen (zum Verschwinden des Feindes, dem Einzug einst peripherer Schlachtfelder in die städtische Architekturen, dem Obsoletwerden des realen Raums, etc.) finden sich in Ansätzen bei den anderen genannten Autor/innen fortgesetzt.

⁶⁷⁰ Vgl. Daniela Kloock und Angela Spahr, *Medientheorie: Eine Einführung*, S. 144.

⁶⁷¹ Vgl. Dies., ebd., S. 141 und S. 143f. Dazu kommt, dass sich filmische Bilder als technologisch-onirisch bezeichnet lassen: Sie bieten suggestive Dispositive, die weniger verstanden als geglaubt werden können.

Analysen kaum mehr hinterher gekommen seien.⁶⁷² In der Folge schufen Propagandafilme, Flaklichter und Schnitttechniken einen medientechnologischen Kriegshorizont, der spätestens mit dem 2. Weltkrieg auf die politischen Kompetenzen vieler Gesellschaften Einfluss genommen hätte. Damit sei an die Stelle einer Inblicknahme politischer Zusammenhänge deren visuelle Inszenierung getreten.

Die Geschichte des filmischen Sehens scheint demnach schwer von jener des kriegesischen Sehens zu trennen. Zwar gilt in dieser Untersuchung weder die Bezeichnung Krieg noch der Terminus "Guerra Sucia" als angemessen für die Analyse der politischen bzw. medienpolitischen Ereignisse während der argentinischen Diktatur. Da Virilio sich aber auch zur *desaparición forzada* geäußert hat und sein Begriff des Kriegerischen ebenso metonymisch gemeint ist, ist seine Feststellung, das Primat militärischer Optik liege darin, dafür zu sorgen, dass eine militärische Truppe das Privileg des Sehens und Erspähens nutze, ohne selbst gesehen zu werden, mit Bezug auf das argentinische Kino der 1970er Jahre durchaus bedenkenswert. Im Folgenden wird deswegen der Frage nachgegangen, inwieweit das argentinische Regime das Privileg hatte, eine kontrainformative Bilderkultur, die politische und kulturelle Hegemonien kritisierte, zu sichten und zu zerstören.

3.5.2.3 Das *Tercer Cine* als Wegbereiter eines kontrainformativen Kinos

Wo Kamera und projiziertes Bild zum Zwecke einer kontrainformativen (Memoria-)Kultur, insbesondere zu einem Versuch der Verfilmung eines Phänomens wie dem erzwungenen Verschwinden eingesetzt werden, ist die Annahme einer intrinsisch filmischen Ästhetik des Verschwindens zu überdenken, weil politische Filmbilder neben ihrem medienimmanenten Verschwinden auch vom Verschwinden durch zensorische Übergriffe bedroht sind bzw. waren. In diesem Sinne fragt Elisabeth Bronfen: "An welche Bilder erinnern wir uns, welche schlummern in der Dunkelheit des Vergessens? Welche Bilder bekommen wir zu sehen, welche verschwinden im Zuge der Zensur?"⁶⁷³ Filmische Bilder sind demnach nicht nur gefährdet, propagandistisch missbraucht zu werden, sondern sie können, wie Bronfen deutlich macht, dem Vergessen anheimfallen, weil sie zensiert wurden.

Zensur besteht darin, dass in ästhetisch, aber auch politisch und sozial aussagekräftige Bilderhaushalte eingegriffen wird und diese destabilisiert werden. Es ließe sich formulieren, dass

⁶⁷² Hier unterstreicht Virilio, dass Inszenierungsdynamiken das Politische aushebeln. Virilio bezieht sich hier z.B. auf Leni Riefenstahls Einsatz für die Nationalsozialisten, die diesen mit allen Mitteln der Filmkunst monumentale Auftritte möglich machte, während eine Unterhaltungsmaschinerie die Bevölkerung bei Laune hielt. Vgl. Paul Virilio, *Der reine Krieg*, S. 32.

⁶⁷³ Elisabeth Bronfen, "Krieg der Bilder. Michael Moore *Fahrenheit 9/11*", auf der Homepage der Autorin, 10. August 2004: <http://www.bronfen.info/index.php/archive/47-archive2004/109-krieg-der-bilder.html>. (10. 8. 2010).

damit eine organisierte Bedeutungs- und Erscheinungsminderung mit regimestabilisierender Funktion stattfindet. Diese Intervention ist lediglich unter bestimmten technologischen Voraussetzungen möglich und hat eine beschleunigte Bilderkonsumption zur Folge, die von offizieller Seite herbeigeführt wird und medienkompetente Zensoren verlangt. Weiterhin ist Zensur ein Tatbestand, der historisch momentan wirkt, sich allerdings in einen Gesamtprozess eingliedert. Bronfen formuliert: "Brisant an diesem Kräftespiel [der Zensur] ist jedoch auch, dass jede errungene Vorherrschaft nie endgültig ist."⁶⁷⁴

Als Beispiel kann angeführt werden, was einem ganzen Korpus an lateinamerikanischen Filmen in den sechziger und frühen 1970er Jahren widerfahren ist. In mehreren Teilen Südamerikas – darunter vor allem Argentinien – sowie in Kuba entstand ein einmaliges filmgeschichtliches Phänomen, eine Filmbewegung, die sich um künstlerisch wie dokumentarisch autonome Bilderproduktionen bemühte. Sie ging gegen hegemoniale (insbesondere U.S.-amerikanische) Bilderimperien vor und machte neokoloniale Erfahrungen zu ihrem Gegenstand. Ihr Ziel war es, eine Politisierung von Kinopublikum und Blickkultur zu erwirken. Dabei entstanden bis heute berühmte Dokumentarfilme, deren politisch bewegte Bilder schließlich der Zensur zum Opfer fielen, nachdem auch die sozialrevolutionären Bewegungen immer stärker unter Beobachtung und Beschuss gerieten. Die Filmemacher dieser Bewegung, die die im Vergleich zu anderen Bilderkünsten ohnehin schon weniger stabile Erscheinungshaftigkeit ihres Mediums umso mehr "aus der Bahn geworfen" sahen⁶⁷⁵, reagierten auf ihre Weise. Das *Tercer Cine* in Argentinien war von der Zensur sehr betroffen, hat aber in einigen Bildern überlebt und prägt auch noch heute die alternative Filmkultur der Gegenwart mit.

Anliegen des *Tercer Cine* war es, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, dass sich vor dem Hintergrund des Kalten Krieges kulturelle und mediale sowie politische und ökonomische Vorherrschaften zementiert hatten, die Lateinamerika weiterhin zu einem kolonialisierten Territorium machten.⁶⁷⁶ Der Bewegung wurde stark geprägt von Fernando Solanas und Octavio Getino, die sich mit Gerardo Vallejo im *Grupo Cine Liberación* zusammenschlossen und ähnliche Prinzipien hatten wie das *Cine de la Base* um Raymundo Gleyzer⁶⁷⁷, das *Cinema Novo* in Brasilien und das *Cine Revolucionario Cubano* und der bolivianischen Filmemacher Jorge Sanjinés. Im Jahr 1969 setzten Solanas und Getino ein Manifest auf, das theoretisch-ideologisch argumentierte.⁶⁷⁸

⁶⁷⁴ Bronfen, ebd.

⁶⁷⁵ Mit der Kinematik wird das Bild selbst aus der 'Bahn geworfen'. Vgl. Kloock und Spahr, *Medientheorie*, S. 141ff.

⁶⁷⁶ Erinnert sei hier auch an Ariel Dorfman und Armand Mattelart's marxistische Analyse der damaligen Massenmedienlandschaft, ihre Kritik an den imperialistischen U.S.-amerikanischen Zeichenimperien und ihre Forderung nach einer autonomen lateinamerikanischen Medienwelt. Ariel Dorfman und Armand Mattelart, *Para leer al pato Donald: Comunicación de masas y colonialismo*, Buenos Aires 1972.

⁶⁷⁷ Gleyzer fällt bereits im Jahr 1976 dem gewaltsamen Verschwinden zum Opfer.

⁶⁷⁸ Fernando Solanas und Octavio Getino, "Hacia un tercer cine" [1969], in *Películas y métodos. Una antología*, Berkeley 1976, S. 44-64. In dem Manifest werden ganz deutlich peronistische Ziele formuliert. Deswegen wendet sich Juan

Die zwei Filmemacher erklärten, es brauche eine eigene, lateinamerikanische Bilderproduktion, die sich den lateinamerikanischen Realitäten anpassen und deutlich machen solle, dass diese stark von ökonomischen und politischen Interventionen aus dem Ausland abhingen. Das Manifest verurteilte in erster Linie die industrielle Filmproduktion und insbesondere das Hollywood-Kino, war aber auch dem europäischen Autorenfilm nicht allzu wohlgesonnen, sondern beurteilte diesen als ein "Zweites Kino", das sich ebenfalls den bourgeoisen, individualistischen Erste Welt-Spektakeln andiene.⁶⁷⁹

Das *Tercer Cine* hingegen war ein dritter Weg. Es probierte kollektive, anonyme sowie unkommerzielle Formen der Produktion aus und verlangte von seinem Publikum, aus politischen Gründen ins Kino zu gehen.⁶⁸⁰ Im Jahr 2007 bestätigt Lucio Mufud anlässlich der Rückkehr eines unter den Prämissen des *Grupo Liberación* erstellten Filmes aus Kuba nach Argentinien, das Ziel des *Tercer Cine* sei gewesen, das Medium Film zu entautorisieren.⁶⁸¹ Und doch sind die prominenten Produktionen des *Tercer Cine* mit den Namen ihrer Macher verbunden. Allen voran ist zu nennen *La hora de los hornos*, ein im Jahr 1968 von Solanas, Getino und dem Kubaner Santiago Álvarez koproduzierter, dreiteiliger Dokumentarfilm, der die Geschichte der ausländischen Interventionen in Lateinamerika offenlegt. Bezugnehmend auf ein eponymes Schreiben von José Martí, erkundet der Film die lokalen Kulturproduktionen, aber auch den Verlauf der bis dahin erlebten Diktaturen. Das Werk ist unterlegt mit Überlegungen zum Diktatorenroman, die von Carlos Fuentes und Julio Cortázar stammen.⁶⁸²

La hora de los hornos kann unter der Diktatur Onganía lediglich klandestin zirkulieren. Ähnlich verhält es sich mit *El camino hacia la muerte del viejo Reales* von Gerardo Vallejo aus demselben Jahr. Der Film widmet sich der Arbeit von Zuckerrohrarbeitern und kann erst fertiggestellt werden, nachdem der Regisseur nach Europa geflohen ist.⁶⁸³ Im Jahr 1969 folgt *Ya es tiempo de violencia* von Enrique Juárez, ein Beitrag zum *cordobazo*. Der Film wird vollständig im Untergrund produziert, da er ganz offen die Diktatur und ihre Medienpolitik ins Visier nimmt.⁶⁸⁴ Er lässt unterschiedliche Stimmen im *Voice-Over* zu Wort kommen, um einen ausschließlich aus offiziellen Bildbeiträgen

Domingo Perón im Jahr 1971 auch direkt an Getino, um diesem zu seiner Arbeit zu gratulieren. Zur Geschichte des *Tercer Cine* siehe Mike Wayne, *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*, London 2001.

⁶⁷⁹ Hierzu Lucio Mafud, "Un llamado a transformar la realidad", in *Página/12*, 25. August 2007. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/7408-2455-2007-08-25.html> (15. 8. 2010). Auch in Argentinien war einige Jahre vor Gründung des *Tercer Cine* noch ein "cine de autor" realisiert worden.

⁶⁸⁰ Siehe David Bordwell und Kristin Thompson, *Film History: An Introduction*, New York 1994, S. 545.

⁶⁸¹ Vgl. Mufud, "Un llamado a transformar la realidad".

⁶⁸² Fernando Solanas und Octavio Getino, *La Hora de los Hornos*, Argentinien 1968, insgesamt 264 Min. 1. Teil: "Neocolonialismo y violencia"; 2. Teil: "Acto para la liberación" (mit den zwei Kapiteln "Crónica del Peronismo, 1945-1955" und "Crónica de la resistencia, 1955-1966"); 3. Teil: "Violencia y liberación". Der Film wurde in Argentinien zum ersten Mal 1973 gezeigt, 1989 erfolgt eine zweite offizielle Premiere, 2008 wird eine überarbeitete Reedition angefertigt.

⁶⁸³ Gerardo Vallejo, *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, Argentinien 1968, 90 Min.

⁶⁸⁴ Enrique Juárez, *Ya es tiempo de violencia*, Argentinien 1969, 44 Min. Das Werk fällt im Jahr 1972 der Zensur anheim.

bestehenden Zusammenschritt zum Arbeiteraufstand in Córdoba textuell zu unterwandern. Vor allem aber spricht der Film das Publikum direkt an und ruft zur politischen Aktion auf.⁶⁸⁵ Einige Jahre später, unter dem Regime Jorge Videlas, wird das Werk bis auf eine vom *Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC) gerettete Version zerstört. Diese ist es, die 2007 nach Buenos Aires zurückkehrt, wo *Grupo Cine Insurgente* und die *Asociación para el Apoyo Patrimonial Audiovisual y la Cinemateca Nacional* (Aprocinain) eine Kopie anfertigen.

Die Diktatur von 1976 wird die Zensur und die Repressionen, die unter der "Revolución Argentina" ihren Anfang genommen hatten und während der kurzen Phase nach der Rückkehr Peróns im Jahr 1973 im Laufe der zunehmenden Radikalisierung der antikommunistischen Flügel des Peronismus ihre Fortsetzung fand, also zu Ende bringen. Dass es in den 1990er Jahren und nach der Jahrtausendwende zu Neugründungen eines alternativen, kontrainformativen Kinos kommt, das explizit an die Maxime des *Grupo Cine Liberación*, des *Cine de la Base* und zudem der von Fernando Birri gegründeten *Universidad del Litoral* anknüpft, ist Ergebnis des langwierigen postdiktatorischen Weges zu einem Kino, das auf Ikonoklasmus, "percepticidio" und die Fragmentation zivilgesellschaftlicher Kulturproduktion antwortet, indem es das Prinzip eines autonomen medialen Bildergedächtnisses wieder aufzunehmen versucht, wie etwa *Grupo Cine Insurgente* formuliert:

Nuestro grupo retoma experiencias grupales tales como la escuela de la Universidad del Litoral fundada por Fernando Birri, el grupo de cine Liberación [sic] y fundamentalmente el grupo de cine de la base de Raymundo Gleyzer. Creemos que estas experiencias interrumpidas abruptamente con la dictadura militar del 76, marcaron un camino que hay que retomar. Cuando el poder económico cierra toda posibilidad de desarrollo artístico, la única salida es ligar la experiencia productiva audiovisual a la de aquellos que enfrentan este sistema.⁶⁸⁶

Auch die Initiativen *Grupo Alavio*, *Ágora TV* oder die *Piquetero*-Filmbewegung *Ojo Obrero* spielen eine wichtige Rolle innerhalb der neuen kontrainformativen Landschaft Argentinien und ganz Lateinamerikas, wobei nicht mehr der Kalte Krieg, sondern in erster Linie die neuen neoliberalen Krisen Objekt der Darstellung von visuellen Aufnahmemedien werden, die noch um einiges mobiler geworden sind (die digitalen Kameras können schnell von Hand zu Hand gegeben werden). Die neuen zivilgesellschaftlichen Bilderhaushalte, die hier entstehen, befassen sich auf ihre Weise mit Hegemonie-Theorien⁶⁸⁷ und leisten dabei einen mnemischen Beitrag – weil denen, die sie schaffen, bewusst ist, wie disruptiv die Geschichte der Produktion bewegter Bilder in Argentinien ist.

⁶⁸⁵ Vgl. Mufud, "Un llamado a transformar la realidad", a.a.O.

⁶⁸⁶ Siehe "El documento del Grupo de Cine Insurgente", auf der Homepage des *Cine Insurgente*. <http://www.cineinsurgente.org/quienes.htm> (15. 8. 2010).

⁶⁸⁷ Insbesondere Antonio Gramscis Überlegungen zur zivilgesellschaftlichen und intellektuelle Auseinandersetzung um kulturelle Hegemonie sind in Lateinamerika stark rezipiert worden. Vgl. hierzu etwa José M. Aricó, *La cola del diablo: Itinerario de Gramsci en América Latina*, Buenos Aires 2005.



Abbildung 61: Banner von *Ágora TV*

Die Frage, wie insbesondere die Erinnerungsarbeit der neuen argentinischen Filmkulturen angesichts des sozialen, politischen und perzeptiven und damit ästhetisch komplexen Phänomens des erzwungenen Verschwindens und der aus ihr resultierenden Abwesenheiten zu visualisieren wäre, stellt sich zum Beispiel Albertina Carr in *Los rubios*. Ihre Arbeit steht zwischen den Prämissen einer zivilgesellschaftlichen Bildermemoria, aber ebenso zwischen einer subjektiven Bildnotwendigkeit und Bildunmöglichkeit. Ihr Werk ist als paradigmatisch eingestuft worden. Ebenso andere Regisseur/innen ihrer Generation stehen vor der Frage, ob das erzwungene Verschwinden auf Zelluloid zu bannen ist oder nicht. Ihren Arbeiten gehen einige Werke voraus, die sich von den radikalen Prämissen des *Tercer Cine* gelöst haben, doch ästhetisch noch für eine antihegemoniale und sogar transgressive Bildproduktion einstehen.

3.5.2.4 Das Verschwinden im Kino der 1970er und 1980er Jahre

Die für diese Untersuchung zentrale Frage, ob die argentinische Filmkunst versucht hat, einen Bilderhaushalt zu erstellen, der die Ereignisse unter der Diktatur auf ihre Weise wenn nicht bezeugte, so doch zumindest ästhetisch interpretierte, schließt die Frage ein, ob von einer kinematographischen Metaphorik der 1970er und frühen 1980er Jahre gesprochen werden kann. Zwar hat die Literaturtheorie immer wieder angezweifelt, dass von der Metapher als Bestandteil des Filmes gesprochen werden könne, da die Trope zuvörderst als sprachliches Element der Wirklichkeitskonstitution zu begreifen und eine figurative Kategorie filmischer Ästhetik eher in dem sich auf die Dinge beziehenden Symbolischen zu verorten sei. Mit der ästhetischen Öffnung des Films, die parallel zu jener des Romans vonstatten geht, lässt sich jedoch durchaus von einer Option metaphorischer Narrative und Bilder im Film sprechen⁶⁸⁸, allein deswegen, weil die Metapher bereits als Element der literarischen Ausgangsbasis des Filmes, des Drehbuchs, angenommen werden kann. Zudem ist seit Etablierung der Filmsemiotik das System kinematographischer Codes sehr erweitert worden, bis der Film sogar zum Medium der Bedeutungsoffenheit schlechthin avanciert.⁶⁸⁹

Angesichts der zensorischen Kultur- und Medienpolitik des Regimes von 1976 und insbesondere angesichts des "percepcidio" erlangt die Metapher im Film eine entscheidende Rolle. Innerhalb

⁶⁸⁸ Vgl. Trevor Whittock, *Metaphor and Film*, Cambridge 1990, S. 3. f.

⁶⁸⁹ Vgl. exemplarisch Chrisian Metz, "Le cinéma: langue ou language?" in *Communications* Nr. 4, 1964, sowie *Essais sur la signification du cinéma*, Paris 1968; Roland Barthes, *S/Z*, Paris 1976, Umberto Eco, hier: "Einige Proben: Der Film und das Problem der zeitgenössischen Malerei", in *Einführung in die Semiotik*, München 1994, S. 250-266.

der von Diana Taylor so bezeichneten argentinischen Spektakelgesellschaft der Diktatur, die im Spannungsfeld des "given-to-be-seen" und des "given-to-be-invisible" stand, konnte das metaphorische Bilderverfahren im Film nämlich ebenso wie in der Literatur eine kontraoffizielle Imago der Wirklichkeit liefern.⁶⁹⁰ Da es kaum möglich war, Wirklichkeit mimetisch zu repräsentieren, stand im Vordergrund, eine neue oder andere Wirklichkeit sichtbar zu machen. Das filmische Bild nicht als analog zur Wirklichkeit zu verstehen, wurde umso dringlicher, als das politische Regime vorgab, es gebe nichts zu verbergen. Das argentinische Kino verlegte sich somit darauf, soziale und politische Wirklichkeiten punktuell metaphorisch zu fassen. Béla Balász hat schon 1924 auf die mikroskopische, ebenso unnatürliche wie segensreiche Nähe hingewiesen, die der Film herzustellen in der Lage sei und betont, es eigne ihm eine ausgewiesene Verleiblichungsfähigkeit.⁶⁹¹ Argentinische Filme haben in diesem Sinne auch versucht, eine "imagen justa"⁶⁹² gegen das erzwungene Verschwinden zu stellen, indem sie körperliche und performative Strategien entwickelt haben, in denen sich die Schreckenserfahrungen metaphorisch konkretisieren. Genannt sei hier erneut der Film *Tiempo de revancha* von Aristarain aus dem Jahr 1981, eine der berühmtesten Kinoproduktionen der späten Diktatur. Er berichtet von der Erfahrung körperlicher Fragmentation in Zeiten gesellschaftlicher Desintegration und dem Versuch, dies durch eine berufliche Karriere zu kurieren. Die Sprachlosigkeit angesichts der politischen Repressionen und der sozialen Spaltungen während der Diktatur wird körperlich anverwandelt, als der Protagonist sich die Zunge abhackt. Andere radikale Verfahrensweisen finden sich in der transgressiven Sprache der Komödie und Groteske. Im Jahr 1982 kommt *Plata Dulce* von Fernando Ayala in die Kinos⁶⁹³, ein Werk, das die neoliberale Wirtschaftspolitik Argentiniens ins Visier nimmt und dezidiert mit der triumphalen Geste bricht, die seit der Fußballweltmeisterschaft von 1978 größtenteils die offizielle Filmsprache beeinflusst hatte. Im Jahr 1983 wird dann die Periode des "destape", d.h. eine Phase der Öffnung, Entschleierung oder Aufdeckung der Geschehnisse unter der Diktatur initiiert, etwa mit *El poder de la censura* von Emilio Vieyra.⁶⁹⁴ Dieses autoreflexive Werk fikionalisiert die Erfahrung der Filmzensur anhand der Geschichte zweier Filmemacher und eines Produzenten, die sich zur Selbstzensur entscheiden. Der Film wird zwar noch unter der Diktatur produziert und erstmalig aufgeführt, dennoch ist er ein Meilenstein des kulturpolitischen Umbruchs, der nach dem Ende der Diktatur einsetzt.

⁶⁹⁰ Whittock, ebd., S. 5.

⁶⁹¹ Erneut Balász, *Der sichtbare Mensch*, S. 9; S. 53f.

⁶⁹² Ana Amado, *La imagen justa. Cine argentino y política 1980-2007*, Buenos Aires 2009.

⁶⁹³ Fernando Ayala, *Plata Dulce*, Argentinien 1982, 97 Min. Auch dieser Film ist mit Federico Luppi besetzt.

⁶⁹⁴ Emilio Vieyra, *El poder de la censura*, Argentinien 1983, 90 Min.

Im selben Jahr folgen *No habrá más penas ni olvido* von Héctor Olivera⁶⁹⁵ und Miguel Pérez' *La república perdida*, der erste Teil eines ideell wie kommerziell äußerst erfolgreichen Dokumentarfilms⁶⁹⁶, der Bildmaterial aus historischen Archiven zusammenmontiert und die politische Entwicklung Argentiniens vom Putsch des Jahres 1930 gegen Yrigoyen bis zum Putsch des Jahres 1976 darlegt. In diesem ersten Jahr der neuen Demokratie kündigt Carlos Gorostiza, Kultursekretär der Nation, die Auflösung der Filmbeurteilungs-Behörde an. Damit wird die institutionalisierte Zensur der bewegten Bilder offiziell aufgehoben und gleichzeitig eine Praxis der Wiederverfügbarmachung der einst als "subversiv" gekennzeichneten Werke eingeläutet. Außerdem wird die Förderung der Filmkunst und -lehre gesetzlich verankert und das *Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica* (heute: *Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales*, INCAA) offiziell mit dieser Aufgabe betraut. Weitere Filme entstehen, die sich der Beurteilung der politischen Ereignisse unter der Diktatur widmen, darunter der Dokumentarfilm *Malvinas, historia de traiciones* von Jorge Denti⁶⁹⁷. Sogar das Fernsehen, das während des "percepticidio" ein zentrales Vermittlungsorgan nationaler Mythen gewesen war, strahlt in den 1980er Jahren einst zurückgehaltene oder manipulierte internationale und lokale Kinofilme aus.⁶⁹⁸ *Los chicos de la guerra* von Bebé Kamin, aus demselben Jahr, widmet sich als Spielfilm den Erfahrungen dieses Krieges.⁶⁹⁹

Ebenso aus dem Jahr 1984 stammt *Cuarteles de invierno* von Láutaro Murúa.⁷⁰⁰ Auf der *Site* der argentinischen Regierung, die die Filmproduktionen der Zeit katalogisiert hat, wird dieses Werk über einen alternden Boxer und einen Sänger, die für ein staatstragendes Festival in der argentinischen Provinz engagiert werden, als "metáfora de la realidad argentina de los años '70" bezeichnet.⁷⁰¹ Im Jahr 1985 verfilmen Emilio Alfaro und Raúl Filippelli Antonio dal Masettos Roman *Hay unos tipos abajo*, eine paranoide Story mit codeartigem Titel, die sich im Jahr der

⁶⁹⁵ Héctor Olivera, *No habrá más penas ni olvido*, Argentinien 1983, 80 Min. Der Film erzählt von der Entzweiung des Peronismus. Vorlage ist der 1974 geschriebene, aber erst später publizierte Roman gleichen Titels von Osvaldo Soriano, der wiederum auf einen Tango von Carlos Gardel und Alfredo Le Pera zurückgeht. Osvaldo Soriano, *No habrá más penas ni olvido*, Barcelona 1980.

⁶⁹⁶ Miguel Pérez, *La república perdida*, Argentinien 1983, 146 Min.

⁶⁹⁷ Jorge Denti, *Malvinas, historia de traiciones*, Argentinien 1984, 55 Min. Der Film ist dem verschwundenen Raymundo Gleyzer gewidmet und versammelt "testimonios" der *Madres de Plaza de Mayo* und von argentinischen wie britischen Kriegsveteranen.

⁶⁹⁸ Einige Jahre später werden im Fernsehen die Doku-Fiktionen von Eduardo Mignogna *El beso del Olvido* und *El lado oscuro* von Gonzalo Suárez ausgestrahlt. Die zweite Produktion stellt die Aussagen eines ehemaligen Folterers unter den Verhören der CONADEP im "Juicio a las Juntas" nach. Eduardo Mignognas, *El beso del Olvido*, Argentinien 1991, Fernsehfilm (keine Minutenangabe möglich); Gonzalo Suárez, *El lado oscuro*, Spanien 1991, Fernsehfilm, 56 Min.

⁶⁹⁹ Bebé Kamin, *Los chicos de la guerra*, Argentinien 1984, 101 Min.

⁷⁰⁰ Láutaro Murúa, *Cuarteles de invierno*, Argentinien 1984, 115 Minuten. Ebenso auf einer Romanvorlage von Osvaldo Soriano basierend. Mit Eduardo Pavlovsky.

⁷⁰¹ *Ministerio de Educación de la Nación*, "Efemérides Culturales Argentina 2001-2011 (24 de Marzo/Películas)": <http://www.me.gov.ar/efeme/24demarzo/peliculas.html> (15. 8. 2010).

Fußballweltmeisterschaft zuträgt.⁷⁰² 1986 entsteht eine Fortsetzung von Miguel Pérez' Dokumentarfilm, *La República Perdida II*. Das mit Texten von María Elena Walsh unterlegte Werk widmet sich der Analyse der Diktatur. Da seine Produktion dem Politiker Enrique Vanoli von der *Unión Cívica Radical* untersteht, wird es jedoch als offizielles Werk der Alfonsín-Ära und damit als tendenziös beurteilt.⁷⁰³

Weiterhin ist das prominente Werk von Héctor Olivera hervorzuheben, *La noche de los lápices*⁷⁰⁴, das an die Schüler erinnert, die im September 1976 in La Plata verschleppt, gefoltert und ermordet wurden, weil sie gegen Preiserhöhungen der Schülerbustickets protestiert hatten. Der Film berichtet aus der Perspektive des einzigen Überlebenden und wird zu einem emblematischen Testimonialfilm.



Abbildungen 62-66: Filmposter zu *Los chicos de la guerra* (1984); *Hay unos tipos abajo* (1985); *La noche de los lápices* (1986); *La historia oficial* (1985); Filmstill aus *La historia oficial*

Für eine internationale Aufstellung des argentinischen Kinos sorgen María Luisa Bemberg's *Camila* aus dem Jahr 1984 und *La historia oficial* von Luis Puenzo von 1985.⁷⁰⁵ Beide befassen sich mit nationaler Geschichte und werden für den Oscar nominiert. Bemberg erzählt eine Liebesgeschichte, die sich zur Zeit der Rosas-Diktatur zuträgt. Puenzo verfilmt die Story einer Geschichtslehrerin, die sich in den letzten Jahren der Diktatur von 1976 zu fragen beginnt, was in ihrem Land geschehen ist. Durch die Rückkehr einer exilierten Freundin und einer *Abuela de Plaza de Mayo* erfährt sie Bewusstwerdung, auch was die Herkunft ihrer Adoptivtochter betrifft. Puenzos Film nimmt die politische Ignoranz der höheren Mittelschicht Argentiniens aufs Korn und führt zudem einen residualen, vormodernen, ebenso noch in die Zeit der Diktatur Rosas'

⁷⁰² Emilio Alfaro und Raúl Filippelli: *Hay unos tipos abajo*, Argentinien 1985, 92 Min. Die Wendung "Hay uno tipos abajo" warnte unter der Diktatur vor der Verschleppung einer Person von ihrem Wohnort. Roman wie Film übersetzen die Panik, die die Vorstellung eines solchen Überfalls im Protagonisten verursacht. Antonio dal Masetto versteht sich als "escritor-espía". Vgl. Antonio dal Masetto, in Iraí Freire, "La dictadura en tiempos de democracia", Interview, in *La Maza* vom 2. September 1998, S. 16-18, S. 17.

⁷⁰³ So schreibt Daniel Schapces: "[*La República II*] intenta [...] mostrar 'objetivamente' los lacerantes acontecimientos de una década. Pero, como la objetividad no existe, *La República II* cae, al igual que [*La República perdida II*], en una suerte de propaganda no declarada ni panfletaria del actual sistema, acoplándose como un importante capítulo al manual de cultura del gobierno radical." Daniel Schapces, "La República ha perdido el idealismo", in *Madres de Plaza de Mayo* Nr. 15, Februar 1986, S. 15.

⁷⁰⁴ Héctor Olivera, *La noche de los lápices*, Argentinien 1986, 195 Min.

⁷⁰⁵ Claudio España bezeichnet *La historia oficial* als einen der tauglichsten Spielfilme zum Thema Diktaturbearbeitung. Das Werk liefere eine Synthese aus Gefühlsevokation und kritischer Reflexion. Vgl. España, "Diez años de cine en democracia", in ders. und Gabriela Fabbro (Hg.) *Cine argentino en democracia, 1983-1993*, Buenos Aires 1994, S. 29.

verweisenden Machismo vor, um ihn mit der rezenten sozialen Gewalterfahrung zu konnotieren.⁷⁰⁶ *La historia oficial* prägt, ähnlich wie Piglias *Respiración artificial*, ein zirkulärer, antiutopischer Geschichtsbegriff, die Vorstellung einer ewigen und fatalen Rückkehr in gewalttätige Strukturen. Der Film nimmt dies auch poetisch auf, wenn er mit dem berühmten Kinderlied "El país del no me acuerdo"⁷⁰⁷ beginnt und endet. Es ließe sich dem Film zwar vorwerfen, sein historisch weit ausgreifendes Verständnis für die Genese der argentinischen Gewalterfahrung vermeide eine spezifische politische Stellungnahme, die andere Werke der Zeit indes unternehmen. Allerdings ließ eben diese vage Darstellung das Werk im In- und Ausland ein breites Publikum finden.

3.5.2.5 Die Wahnsinns-Filme ab 1986: Andersheit, Ausgrenzung und Verschwinden

Ogleich es in den letzten Jahren der argentinischen Diktatur und in der frühen Periode der neuen Demokratie also zu einer gewissen filmischen Bilderflut kommt, die die Erfahrung der politischen Gewalt zu fassen versucht, wird die explizite Beschäftigung mit der unmittelbaren Vergangenheit nicht zum Diktat. Darüber hinaus führt die Kritik an offiziösen Erklärungsmodellen, wie sie etwa *La República perdida* liefert, dazu, dass ein für das argentinische Kino eigentlich typisches diskursives Bemühen in Verruf gerät. Der Versuch einer großen historischen Rückschau wird aufgegeben; gleichzeitig verschiebt sich das Desiderat einer historiographischen Interpretation des Traumas zu Gunsten einer buchstäblich imaginierenden Sicht auf die jüngste Vergangenheit. Innere Vorstellungsbilder, poetische und auch wahnsinnige Bildhaftigkeiten werden ins Zentrum gerückt. Unter dem Motto "cada loco con su tema" wird zu einem "cine manicomio" aufgerufen, mit dem sich einerseits der Wunsch nach einem inhaltlichen Ausagieren, andererseits paradoxerweise der nach einer Rückkehr zur Normalität verbindet.⁷⁰⁸ Der Science Fiction-Film *Hombre mirando al sudeste* von Eliseo Subiela von 1986⁷⁰⁹ ist ein Beispiel für dieses Irrenhaus-Kino, das Ausgrenzung, Exposition und Traumatisierung im wahrsten Sinne verrückt. Der Film spricht nicht direkt von der Diktatur, mengt dem postdiktatorischen Bilderhaushalt einen spielerischen Ton und einen prominenten Subtext bei. Fernando Solanas' Film *Sur* aus dem Jahr 1988 arbeitet mit irrationalen, inneren Bildern und lässt so eine eigene

⁷⁰⁶ Vgl. hierzu Mark D. Szuchman, "Depicting the Past in Argentine Films, Family Drama and Historical Debate in *Miss Mary* and *The Official Story*", in Donald F. Stevens (Hg.), *Based on a True Story, Latin American History at the Movies*. Wilmington 1997, S. 173-200.

⁷⁰⁷ Der Liedtext stammt von María Elena Walsh.

⁷⁰⁸ Ricardo García Oliveri, "Los años de la democracia", in Jorge Consuelo, Mariano Calistro, Claudio España (Hg.), *Historia del cine argentino*, Buenos Aires 1992, S. 170.

⁷⁰⁹ Eliseo Subiela, *Hombre mirando al sudeste*, Argentinien 1986, 105 Min.

Wirklichkeit entstehen, die auf das Trauma eine *ex-desaparecido* schließen lässt. Es handelt sich um ein ebenso suggestives wie unheim(e)liches Werk.

3.5.2.5.1 Wahrnehmungsverschiebungen in *Hombre mirando al sudeste* (Eliseo Subiela, 1986)

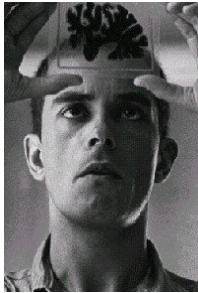
In *Hombre mirando al sudeste* bricht der Protagonist Rantés in das berühmte *Hospital Neuropsiquiátrico José Tiburcio Borda* ein, um sich als selbst ausgewiesener *Alien* zu stellen. Mit diesem Außerirdischen, der plötzlich in Buenos Aires landet, mobilisiert der Film ein Imaginarium, das an die Alteritätsphantasien aus Oesterhelds *El Eternauta* erinnert und sich so bereits mit einer antidiktatorischen Fiktion konnotiert. Desgleichen enthält das Werk intermediale Verweise auf das holographische Phänomen aus Adolfo Bioy Casares' Roman *La invención de Morel*.⁷¹⁰ Dieses bietet eine Folie für Reflexionen über unheimliche Erscheinungen, die die Welt der Wahrnehmung und deren soziale Auswirkungen betreffen, während die Psychiatrie eine Heterotopie darstellt, in der sich Wahrnehmungsdisziplinierung *par excellence* ereignet.

Bei Rantés wird eine paranoide Schizophrenie diagnostiziert. Zuerst vermutet der Psychiater Julio Denis in seinem Patienten einen Kriminellen. Doch dann wird den Seelenarzt umso mehr interessieren, dass Rantés behauptet, als Außerirdischer beauftragt worden zu sein, die menschliche Unvernunft zu studieren – denn dieses moderne Märchen lässt auf eine besonders tiefliegende pathologische Struktur schließen. Allerdings beginnt der Psychiater im Laufe der Sitzungen mit Rantés zu zweifeln und gerät selbst an den Rand des Wahnsinns.

Spätestens seit der Antipsychiatrie-Bewegung der 1960er Jahre ist solch thetische Verkehrung zwar kein Novum. Dennoch sei erinnert an *Das Cabinet des Dr. Caligari*, dessen *histoire* sich als pathologische Projektion herausstellt und die Verhältnisse von Diagnostizierendem und Diagnostiziertem verkehrt. Wenn diese Auslegung des Films aus dem Jahr 1920 auch Resultat der Zensur ist, wird Kracauer ihn als eine Parabel auf politisch verheerende Fehlwahrnehmungen verstehen. Und so scheint auch *Hombre mirando al Sudeste* ein Kabinettstück und ein Werk über Lenkung und Lenkbarkeit: Rantés glaubt, im Banne einer außerirdischen Zentrale zu stehen. Die Interpretation des Psychiaters, sein Patient stehe unter dem Fluch eines Traumas, das sich auf beinahe magnetische Weise an seine Umgebung kommuniziert, bis Rantés alle übrigen Patienten erliegen, ist aber natürlich mächtiger. So erlaubt sich der Arzt nicht nur darüber zu

⁷¹⁰ Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Buenos Aires 1948. Die Holographie ist ein auf dem Wellencharakter des Lichtes basierendes, anschauliches (und vermessendes) Darstellungsverfahren, das bei angemessener Ausleuchtung ein dreidimensionales Abbild des Ursprungsgegenstandes ergibt und in dieser Dimensionalität die Möglichkeiten der Fotografie übersteigt. Die filmische Science Fiction rekurriert auf die Holographie, um Teleportationen zu veranschaulichen. In Bioy Casares' Text schafft sie eine halluzinierte, insuläre Welt, in der ein Protagonist auf eine eigenartige, nämlich nur projizierte Lebensform stößt. *La invención de Morel* kreist um die Themenfelder Unsterblichkeit, postorganisches Leben, Virtualität und Realität, Erfindergeist und Bilder Macht.

philosophieren, ob es wohl außermenschliche, seelenlose Sensibilität gebe, sondern er gestattet sich auch, seinen Patienten zu sedieren, als sich dessen soziogenes Robotertum verselbständigt und öffentliches Aufsehen erregt. Rantés reagiert katatonisch und stirbt.



Abbildungen 67-68: Filmstills aus *Hombre mirando al Sudeste* (1986)

Hombre mirando al Sudeste grenzt sich von der realistischen Filmästhetik der frühen achtziger Jahre ab. Wie auch Oesterhelds Comic *El Eternauta* und Hugo Santiagos Film *Invasión* von 1969⁷¹¹, deterritorialisert Subielas Werk Repression und Trauma, indem er diese Erfahrungsgrößen im Disziplinarraum der Psychiatrie entfaltet. Seine metamedialen Reflexionen zu den Kapazitäten des Holographierens korrespondieren wiederum mit Überlegungen zu den einander bedingenden Erfahrungsräumen Subjektivität-Sozietät. Zudem ist das Thema der affektisolierten Intelligenz, das seinen philosophischen Rekurs markiert, ein Topos der Science Fiction. Wie die Ausführungen zur *Zombification* dargelegt haben, sind roboterhafte Anmutungen aber auch mit dem *Post-Traumatic Stress Disorder* assoziierbar. Ohne die Analyse von Subielas seinerzeit in Argentinien äußerst erfolgreichem Film fortführen zu können, sei zusammengefasst, dass *Hombre mirando al Sudeste* mehrere Lesarten anbietet, von der eine auf die mentale Disziplinierung kollektiver wie subjektiver traumatischer Wahrnehmungsverschiebungen und damit in einem Subtext auch auf den Wahnsinn während und nach der Diktatur abzielen scheint.

3.5.2.5.2 *Flashbacks* und Simulakren in *Sur* (Fernando Solanas, 1988)

Fernando Solanas' Film *Sur* kommt zwei Jahre nach Subielas Produktion in die Kinos und avanciert bald zum Paradigma der filmischen Antworten auf die Diktatur, auch wenn hinsichtlich der eindeutig peronistischen Perspektiven eine Polemik aufkommt.⁷¹² Herauszustreichen ist jedoch vor allem, dass sich das Werk, schon weil es Glauber Rocha gewidmet ist, für eine eigene filmische Poetik ausspricht: die teilweise pathetischen oder gar pamphletistischen Momente, die sich durchaus auf eine politische Ausdruckstradition rückführen lassen, werden unter Verwendung von Hyperbel und Groteske auch immer gleich entfremdet.

⁷¹¹ Hugo Santiago, *Invasión*, Argentinien 1969, 125 Min. Das Drehbuch basiert auf einem Text von Jorge Luis Borges und Adolfo Bioy Casares.

⁷¹² Vgl. Alberto Círia, *Más allá de la pantalla. Cine argentino, historia y política*, Buenos Aires 1995, S. 207.

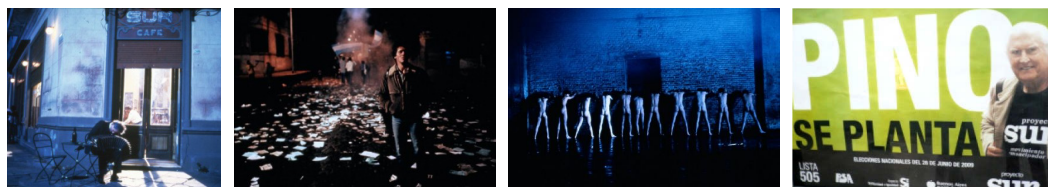
Sur setzt die Geschichte eines aus patagonischer Gefangenschaft nach Buenos Aires zurückkehrenden *ex-desaparecido* namens Floreal in Szene, wendet sich aber auch Figuren zu, die die Diktatur nicht überlebt haben und an der Seite der Wiederkehrenden als Gespenster fortbestehen. Solanas Kino ist grundsätzlich ausgesprochen visuell, balanciert stets gekonnt zwischen fotografischer und filmischer Bildgebung. *Sur* ist zudem ein ausgesprochen musikalisches Oeuvre. Das Bandoneon von Néstor Marconi tönt teilweise als einzig atmendes Organ in einer transitorischen, von bläulichen Nebeln eingenommenen Nacht, in die Floreal als "Living Dead" tritt. Rar gesäte Dialoge gehen in diese Komposition wie in ein Gesamtkunstwerk ein.⁷¹³

Es ließe sich *Sur* vorwerfen, hymnisch zu sein und der desolaten Stunde der Rückkehr des lange Zeit totgeglaubten Floreals zuviel Poetik abzurufen. Doch der Film ist äußerst komplex. Um die posttraumatischen Sensationen zu illustrieren, die Floreal erlebt, werden Raum-Zeit-Gesetzlichkeiten auf eigenwillige Art pointiert. Floreal durchquert einen konzeptstarken Chronotopos, der im Titel des Filmes angelegt ist und ein zudem politisches Projekt von Solanas absteckt, dem der Film mehrere (mitunter skurrile) Szenen widmet: ein utopischer Süden, dem es um eine politische, wirtschaftliche und kulturelle Abnabelung von der nördlichen Hemisphäre geht.⁷¹⁴ Jenny Haase hat in einer Untersuchung zu den utopischen, dystopischen und heterotopischen Aspekten des Werkes von Solanas diesen Süden als "lugar de memoria", als einen peripheren Erinnerungsort bezeichnet, in den extreme Hoffnungen, aber auch extreme Erfahrungen deplatziert würden.⁷¹⁵ Darüber hinaus steht "Sur" für verletzte Orientierung und Wahrnehmung. *Sur* ist nicht umsonst ein Nachtstück, das eine lineare Bildersequenzierung untergräbt. Erst im Morgengrauen, nachdem Floreal den Geistern der Toten begegnet ist, erfolgt eine Rückkehr ins Leben.

⁷¹³ In *Tangos: El exilio de Gardel* wiederum ist eine ebenso musikalische Note vorhanden. Die "Tanguedia", eine Art Tango-Tragikomödie, hat jedoch einen leichteren Ton, auch wenn sie – in Gestalt von Juan 1 und Juan 2 – von Exil und Diktaturerfahrung berichtet. Fernando Solanas, *Tangos: El exilio de Gardel*, Argentinien und Frankreich 1985, 119 Min.

⁷¹⁴ Dies wird etwa dadurch in Szene gesetzt, dass nicht nur die legendäre Tango-Bar Sur ins Bild gefasst wird, sondern auch eine Tafelrunde der Träumer zusammenkommt, um über die Möglichkeiten eines befreiten Südens zu befinden, und die Frage nach Plünderung, Ausbeutung und gerechter Verteilung gestellt wird. Selbstverständlich scheint aber in *Sur* auch der (vor allem literarische) Topos des Südens als unfassbare Räumlichkeit auf. Zu Solanas politischen Stellungnahmen: Fernando Solanas, *Sur: Hacia un proyecto emancipador de la Argentina*, Buenos Aires 2009. Solanas galt 2009 als einziger überzeugender linker Kontrahent Kirchners, nachdem er bereits 1991 wegen antimenemistischer Äußerungen einen Attentatsversuch erlitten hatte.

⁷¹⁵ Jenny Haase, "Utopías, distopías, heterotopías. El sur como lugar de memoria en Argentina y Chile: *Sur*, de Fernando Solanas, y *La frontera*, de Ricardo Larraín, in Reinstädler, *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, S. 295-315, insbesondere S. 297-303.



Abbildungen 69-71: Filmstills aus *Sur* (1987)

Abbildung 72: Wahlkampfplakat zu Fernando Solanas politischer Kampagne "Proyecto Sur"

Ein Hauptaugenmerk von *Sur* liegt auf der Sichtbarmachung oder Versichtbarung des erzwungenen Verschwindens. Der Film als Medium ist dazu befähigt, im schnellen Wechsel verschiedene Perspektiven zu liefern und, wie auch die Fotografie, verschiedene Bilder qua Überblendung oder Maskenbildung übereinander oder in eins zu setzen. In eine Ebene, die Abwesenheit visualisiert, indem Depräsenes verstetigt wird, kann ein hineinmontiertes zweites Bild eine selbst in der Fiktion des Filmes imaginäre Anwesenheit akzentuieren. Solche Simultanschaltung von Präsenz und Absenz ergibt einen Widerspruch, scheint jedoch unter der Maßgabe einer nicht-referentiellen (bei Solanas auch: surrealistischen⁷¹⁶) Bildlichkeit gerade angesichts des Versuchs einer ästhetischen Antwort auf das erzwungene Verschwinden ein legitimes Mittel.

Solanas Film macht deutlich, dass das erzwungene Verschwinden im Realismus mitnichten eine phänomenologisch adäquate Antwort finden kann. Der Film setzt die Schwierigkeit einer Sichtbarmachung des Verschwindens um, indem er das Prinzip der organisierten Flucht der Dispositive, die die Funktionsweise des Mediums Film ausmachen, figuriert – also die Tatsache, dass durch das sequentielle Übergehen eines Filmbildes in ein nächstes auf Anwesenheit stets Abwesenheit folgt. Durch *Sur* ziehen *post-mortem*-Geister – Verschwundene bzw. anwesende Abwesende –, die von ihrer politischen Vergangenheit erzählen. Die eingeblendeten Gestalten entwinden, wie es sich für Geister oder für holographische Erscheinungen der Science Fiction gehört, bevor ihre für die argumentative oder dialogische Situation der Filmsequenz notwendige Zeit ausgeschöpft ist. Ihre Anwesenheit ist flüchtig. Die Kommunikation mit einem Opfer-Jenseits, die *Sur* inszeniert, gestaltet sich intermittierend und bricht schließlich ab.

Auffällig bei dieser Antwort auf das Verschwinden ist, dass die Erscheinenden zwar tatsächlich als politische Opfer deutlich werden, doch in diesem Status eine groteske, augenzwinkernde Haltung einnehmen und so über jenseitiges und diesseitiges (politisches) Leben rasonieren. Während bei der echten Holographie die Motive der Darstellung frei im Raum zu schweben scheinen und bei beidäugiger Betrachtung wie gegenständlich im Raum sichtbar, d. h. in einer Weise anwesend werden, dass um sie herumgegangen werden kann (bis sie fortflackern), sind die Geister in *Sur* entwindend, in der Abwesenheit verortet, ihre temporäre Anwesenheit ist

⁷¹⁶ Vgl. David William Foster, *Contemporary Argentine Cinema*, Columbia/London 1992, S. 97.

jedoch eine schaustellerische. Solanas Film bricht hier mit der diskursiven, mythologischen Überladung der Opferfigur der *desaparecidos* und verdeutlicht dennoch, dass diese in ihrer Rekonstruktion stets prekäre Identitäten, ja politische Simulakren sein werden, die das Erstellen einer biographischen wie historischen "imagen justa" erschweren. Umso notwendiger wird, dass die Geister zu Wort und mit den Überlebenden ins Gespräch kommen, im Plauderton Fragen nach politischer Verantwortlichkeit beantworten und für die Überlebensquerelen und die ideologischen Standpunkte der Diesseitigen vor allem Gelächter übrig haben.

Weiterhin geschieht in *Sur* etwas Ähnliches wie in Cortázers Erzählung "Segunda vez". Der Film kommuniziert mit einer politischen Wirklichkeit, evidenziert seine Eigengesetzlichkeit darüber, dass er irrationale, innere Bilder in ein Story-Szenario hinüberflottieren lässt, bis realitätssystemische Differenzen entstehen, aus denen eine eigene Wirklichkeit hervorgeht. Das "reale Realitätssystem" findet sich in der postdiktatorischen Situation, in der Menschen aus der Gefangenschaft (aus einem gewaltsamen Verschwundensein) zurückkehren und auf Überlebende treffen, die sie für tot hielten. Des Weiteren sind sie damit konfrontiert, dass andere nicht überlebt haben. Das Aufeinandertreffen dieser beiden Systeme macht die suggestive Kraft von *Sur* aus.

Solanas Werk bebildert überdies das posttraumatische Unbehagen seiner Figuren. So erleidet Floreal *Flashbacks*. Sie werden über *Point-of-View-Shots* nachvollzogen, die nach innen gerichtet erscheinen, dann aber als posttraumatische Introjektionen wiederum abjekt gemacht werden, als würde Floreal sie als Zuschauer betrachten. Um die Erinnerung an eine erst simulierte, dann reale Massenerschießung zu bebildern, sucht die Kamera wahre Verbrechensorte auf. Die Exekutionsszene erlebt jedoch eine chronotopische *décalage*, weil ihre Projiziertheit deutlich gemacht wird. Demnach simuliert *Sur* ganz bewusst seine Annäherung an das Trauma.⁷¹⁷

Sur geriert sich deswegen gewissermaßen als wahnsinnig, weil es über seine phantastischen, aber auch grotesken, teilweise operettenhaften Züge den Versichtbarungsversuch des Traumas spektakularisiert und spektralisiert, um ihn gleichzeitig utopistisch zu durchtränken. Dennoch erstellt Solanas Film ein noktambules Tableau, eine Soziologie der Nacht, die gleichermaßen eine Soziologie des postdiktatorischen Momentes impliziert. Diese unwirkliche, unzeitige Passage wird aus den Blickwinkeln unterschiedlicher Figuren projiziert, die auf jeweils subjektive Weise vom Trauma betroffen sind, allen voran Floreal. Da *Sur* den inneren Prozessen seines Protagonisten und seinem Erleben der sozialen und politischen "death hour" oder "hora cero" nicht gerecht werden kann und dies auch nicht soll, ist der Film ebenso eine Art *Black Box*, die sich indes dort

⁷¹⁷ Hier der entsprechende Ausschnitt auf Youtube: Fernando Solanas, *Sur* 5/12, http://www.youtube.com/watch?v=zKJm_mYU39Q&feature=related. 5:48 - 6:50 von 10:12 Min. Außerdem ist hier ein Gespräch mit einem Verschwundenen enthalten. (18. 8. 2010).

prospektiv öffnet, wo etwa an einer "Tafel der Träume" über die Zukunft debattiert wird, auch wenn die Gegenwart noch ein karnevalesker Warteraum ist und einer der Geister fragt, wie lange es dauert, mit der "Scheiße aufzuräumen, die in der letzten Zeit produziert worden ist".

Abschließend sei daran erinnert, dass sich Solanas seit seinem Beginn als Mitbegründer des *Tercer Cine* für eine Dekolonialisierung der lateinamerikanischen Film-Bilderwelten eingesetzt hat. Dass der Regisseur mit *Sur* Kultstatus erlangte, während eine US.-amerikanische Produktion, von der noch die Rede sein wird, mit ihrem Versuch der phantastischen Annäherung an das Thema des erzwungenen Verschwindens indes scheiterte, gibt dem *Tercer Cine* gewissermaßen *ex post* Recht.

3.5.2.6 Zurück zur Normalität? "Últimas imágenes" und Kinokrise

Neben Solanas Memoria-Nachtübung, die auch außerhalb Argentiniens deswegen Kultstatus erlangt hat, weil sich ihre Ästhetik als Magischer Realismus verkaufen lässt, werden zum Ende der 1980er Jahre einige Filme produziert, die versuchen, in ihrer Darstellung der Diktaturerfahrungen gewissermaßen normalisierende oder ausgesprochen marktaffine Verfahren anzuwenden. Sie vereinfachen die Geschehnisse und schaffen sogar anekdotenhafte Erzählungen, ohne dass sich dies negativ auf die filmische Qualität auswirkte. Genannt sei etwa *El ausente* von Rafael Fillipelli aus dem Jahr 1987. Dieser Film berichtet von der Ermordung eines Gewerkschaftlers und konfrontiert eine ethische Betrachtungsweise mit einer Ästhetik des Horrors.⁷¹⁸ Juan José Jusid dreht mit *Made in Argentina* von 1987 eine Story in New York und deterritorialisiert die Erinnerung an die Diktatur, was einen erstaunlichen kommerziellen Erfolg einbringt.⁷¹⁹ *La amiga* von Jeanine Meerapfel aus dem Jahr 1988 erzählt von dem Wiedersehen zweier durch das Exil getrennter Freundinnen, die sich während der Redemokratisierung den *Madres de Plaza de Mayo* anschließen.⁷²⁰ Von ähnlicher ideologischer Ausrichtung wie die Werke Solanas sind die Produktionen von Miguel Pereira, der mit *La deuda interna* von 1988 die Peripherie Argentiniens in den Blick nimmt und sichtbar macht, dass die Diktatur dort besondere Spuren hinterlassen hat. Der Film äußert sich zu den rassistischen Aspekten der Rekrutierung von Kämpfern für den Falklandkrieg.⁷²¹ All diese Filme prägen das argentinische Kino der späten 1980er Jahre und werden gut aufgenommen.

⁷¹⁸ Rafael Fillipelli, *El Ausente*, Argentinien 1987.

⁷¹⁹ Juan José Jusid, *Made in Argentina*, Argentinien 1987, 86 Min.

⁷²⁰ Jeanine Meerapfel, *La amiga*, Argentinien 1989, 108 Min. Am Drehbuch hat Osvaldo Bayer mitgewirkt. In den Hauptrollen erneut Luppi, sowie Liv Ullmann.

⁷²¹ Miguel Pereira, *La deuda interna*, Argentinien 1988, 97 Min. Wie auch Puenzo zentriert Pereira die Figur des Schullehrers, der es plötzlich ganz konkret mit Geschichte zu tun bekommt, als einer seiner Schüler Opfer der Versenkung des Kriegsschiffes *ARA General Belgrano* wird. Der Film wird in Berlin mit dem Silbernen Bären ausgezeichnet.

Mit dem Ende der Regierungszeit Alfonsíns kommt es zu einer katastrophalen Hyperinflation, die sich bald im Kultursektor niederschlägt.⁷²² Eben noch hat Subiela in *Últimas imágenes del naufragio* die nationale Untergangsstimmung eingefangen⁷²³, nun manifestiert sie sich ökonomisch. Sechs Jahre sind seit Ende der Diktatur vergangen. Doch nach dem vorgezogenen Antritt Menems und der Wiederaufnahme der liberalen Wirtschaftspolitik, die Martínez de Hoz während der Diktatur betrieben hatte, kommen zu Beginn der 1990er Jahre große Teile der Mittelschicht in den unerwarteten Genuss, sozial und ökonomisch aufzusteigen. Man strebt gesellschaftliche Partizipation und Rentabilität an. Resultat dieser Entwicklung ist unter anderem, dass es auch bei der Kulturproduktion in erster Linie um Lukrativität geht. Vor allem das Kino, das bislang weder für Verleiher noch für Kinosaalbetreiber rentabel gewesen war, wird in Ziffern gemessen. An die Stelle der früheren Zensur treten nun ökonomische Prinzipien, die nur schwer aufzuspüren sind, aber erhebliche kulturpolitische Auswirkungen haben. Die Produktion bricht ein. Während in den fünfziger Jahren, zur Blütezeit des argentinischen Films, jährlich an die sechzig Produktionen zu verzeichnen waren, werden in den Jahren 1989 bis 1994 durchschnittlich gerade noch elf Filme gedreht. Das U.S.-amerikanische Kino indes erfreut sich wachsender Beliebtheit.⁷²⁴ Diese nationale Kinokrise, die auch zur Schließung vieler Kinosäle führt⁷²⁵, wird dadurch befördert, dass Kinofilme vermehrt über Kabelfernsehen und Videoverleih konsumiert werden. Andererseits setzt die argentinische Filmindustrie darauf, Kassenschlager nach Hollywood-Vorbild zu produzieren: Marcelo Piñeyros *Tango feroz: La leyenda de Tanguito*, ein Musikfilm von 1993, findet 1,5 Millionen Zuschauer/innen.⁷²⁶ Weitere unter dem Label von Multimedia-Konzernen laufende Produktionen verbuchen Erfolge, darunter die vierteilige *Exterminator*-Farce von Carlos Galettini aus den Jahren 1989 bis 1992 und die Romanze *¿Dónde estás amor de mi vida que no te puedo encontrar?* von Juan José Jusid.⁷²⁷ Dennoch ist ein Sozialdrama wie *Un lugar en el mundo* von Aristarain möglich, gegen den Subiela mit dem Poetenfilm *El lado oscuro del corazón* um

⁷²² Im Jahr 1985 war der *Plan Austral* initiiert worden, der unter Alfonsíns zweitem Wirtschaftsminister Juan Vital Sourrouille den argentinischen Peso in den Austral umdefiniert hatte, um die bereits sehr hohe Inflation zu stoppen. 1988 kam es zu einem neuen inflationären Schub, doch der darauf antwortende *Plan Primavera* blieb erfolglos.

⁷²³ Eliseo Subiela, *Últimas imágenes del naufragio* Argentinien und Spanien 1989, 127 Min.

⁷²⁴ Daten bei Gustavo Varela, in einem Vortrag zu "Los ochenta: Entre el cine y el rock", auf: http://www.me.gov.ar/curriform/publica/varela_80cinerock.pdf, S. 8 (30. 8. 2010).

⁷²⁵ Die Anzahl der noch in Betrieb stehenden Kinohäuser sinkt auf den niedrigsten Stand seit Geburt des nationalen Kinos. Von beinahe tausend Sälen, die es 1980 im ganzen Land gab (im Jahr 1950 waren es 2190), sind im Jahr 1992 gerade 280 übrig. Die Shoppingcenter mit ihren Sälen verdrängen das Programmkino. Vgl. Varela, ebd.

⁷²⁶ Marcelo Piñeyro, *Tango feroz: La leyenda de Tanguito*, Argentinien 1993, 130 Min. Erzählt wird das Leben des Rockmusikers José Alberto Iglesias Correa, alias Tanguito (1945-1972).

⁷²⁷ Carlos Galettini, *Los exterminators*, Argentinien 1989, 90 Min; *Exterminators II. La venganza del dragón*, Argentinien, 82 Min., *Exterminators III. La gran pelea final*, Argentinien 1991, 85 Min.; *Exterminators IV. Como hermanos gemelos*, Argentinien 1992, 90 Min. Juan José Jusid, *¿Dónde estás amor de mi vida que no te puedo encontrar?*, Argentinien 1992, 95 Min.

den Oscar antritt.⁷²⁸ Für die ausklingenden 1990er Jahre ist *Cenizas del paraíso* von 1997 exemplarisch, eine weitere Produktion von Piñeyro. In diesem *Roadmovie*, das durch die Provinzen Argentiniens führt, geht es um die Frage, wo auf der Welt man sich niederlassen könne.⁷²⁹

3.5.2.7 Ausblick: Neue Filmnotwendigkeiten

Alle genannten Werke sind für die weitere Entwicklung des argentinischen Kinos wichtig, weil ihre ästhetischen wie ideologischen Profile spätestens mit Ausbruch der nationalen Krise 2001/02 endgültig an Überzeugungskraft verlieren. Unweigerlich steht eine Erneuerung der argentinischen Filmkultur an. Als immer deutlicher wird, dass sich auf dem neoliberalisierten Kulturmarkt nur wenige Produktionen durchsetzen können, wird das *Cine Independiente* geboren. Eine neue Generation beginnt, alternative Wege der Finanzierung zu suchen.

Außerdem werden jene Versuche einer Versichtbarung der *desaparición forzada* gestartet, die das nächste Kapitel dieser Untersuchung beschäftigen. Vorweggenommen sei hier, dass sich auch von einer Zwischengeneration produzierte Werke noch zum erzwungenen Verschwinden äußern und es zudem für den auswärtigen Markt ausrichten werden. Diese Projekte, die in Argentinien selbst tendenziell im Verdacht stehen, das Thema zu strapazieren, erhalten damit eine besondere Legitimation. Parallel dazu äußern sich erneut vereinzelt Vertreter/innen aus der Generation, die die Diktatur erlebt und erlitten hat, um spezifische Gesichtspunkte der Geschichte der Diktatur aufzugreifen. In *El censor* von Eduardo Calcagno dient etwa der ehemalige Zensor Tato als Vorlage für das Porträt eines repressiven Kulturbeauftragten. Damit wird schließlich auch die Filmzensur zum Gegenstand des Kinos. Víctor Jorge Ruíz wiederum liefert einen zombiesken Genrefilm mit dem Titel *Ni vivo, ni muerto*.⁷³⁰ Ebenso sei darauf hingewiesen, dass die Dokumentarfilme, die bis Mitte der 1980er Jahre eine kritische postdiktatorische Bilderproduktion mitbegründeten, in den neunziger Jahren zwar tendenziell überblendet werden, dass die nachkommende Generation deren aufklärerisches Vorhaben dann aber unter neuen ästhetischen Schwerpunktsetzungen übernimmt.

Grundsätzlich ist zu sagen, dass in Argentinien die (juristische, politische, soziale wie kulturelle) Amnesie der 1990er Jahre, die auf die kritischen postdiktatorischen Äußerungen und Interventionen der 1980er Jahre folgte, in der letzten Dekade des 20. Jahrhunderts mit einer erneuten Repolitisierung beantwortet wird. Für das Kino bedeutet dies, dass der

⁷²⁸ Eliseo Subiela, *El lado oscuro del corazón*, Argentinien und Kanada 1992, 127 Min. Der Protagonist ist auf der Suche nach einer flugfähigen Frau und rezitiert Texte von Mario Benedetti, Juan Gelman und Oliverio Girondo.

⁷²⁹ Marcelo Piñeyro, *Cenizas del paraíso*, Argentinien 1997, 140 Min.

⁷³⁰ Eduardo Calcagno, *El censor*, Argentinien 1995, 115 Min; Víctor Jorge Ruíz, *Ni vivo, ni muerto*, Argentinien 2001, 95 Min. Die Handlung spielt 1980. Die Frau des Protagonisten wird entführt und dieser zwei Jahre später erpresst, um sie lebend zurückzubekommen.

Bewusstwerdungs- und Memoria-Prozess hinsichtlich der jüngsten nationalen Geschichte wiederaufgenommen wird.

Umso mehr sei zu den theoretischen Ausgangspunkten dieses Unterkapitels zurückgekehrt und gefragt, inwiefern das Medium Film eine Politik der Sichtbarkeit betreiben kann, wenn es eine politische Erfahrung hinter sich hat, in deren Verlauf einerseits Verunsichtbarungen von staatlicher Gewalt stattfanden, andererseits Versichtbarungsstraditionen unterbunden wurden. Hier steht es an, den Film als ein Medium zu verstehen, das in der Lage ist, Bewegung, doch auch Materialität und Körperlichkeit zu simulieren. Die Illusion von Präsenz mittels Übereinanderschaltung von Gezeigtem und Nicht-Gezeigtem sowie die Verzahnung vielzähliger, synästhetisch wirkender Gestaltungsmomente, die in der Produktion und Rezeption der Filmbilder Wirklichkeit auf mannigfaltige Weise vermessen und schaffen, führt zu diskursiven und somatischen Gegenwärtigkeiten, die flüchtig sind, weil sie projiziert werden. Für viele argentinische Filme der postdiktatorischen Zeit gilt der Versuch einer ästhetischen "reaparición" der politischen Opfer, auch wenn deren Körperlichkeit, wie in Solanas *Sur*, virtuell ist. Nachdem in diesem Unterkapitel somit die projektiven Aspekte der bildhaften Medialisierung des Verschwindens dargelegt wurden, geht es im folgenden Unterkapitel um Formen der (Wieder-)Verkörperung und Entkörperung auf der Bühne.

3.6 Rückblick III: Performative Verfahren gegen die *desaparición forzada*: "Poner el cuerpo"

Die argentinischen Bühnenwerke, mit denen sich dieses Unterkapitel beschäftigt, weil sie sich dem erzwungenen Verschwinden annähern, stammen aus den 1970er und achtziger Jahren und stehen sehr unter dem Einfluss antidramatischer Auffassungen. Sie lehnen vorstrukturierte Texte ab. Umso legitimer scheint es, hier den Begriff des Performativen genauer zu beleuchten. Denn nach Erika Fischer-Lichte, die insbesondere zum Studium jener performativen Kulturen einlädt, die sich im 20. Jahrhundert entwickelt haben, ist spätestens seit den neunziger Jahren von einem regelrechten *Performative Turn* auszugehen, der nahelegt, bei der Analyse von Bühnenwerken verstärkt auf den "Vollzug von Handlungen" der Akteur/innen (und auch Zuschauer/innen) sowie auf deren "unmittelbare Wirkung" zu achten und somit materielle, mediale und körperliche Prozesshaftigkeiten, d.h. performative und weniger referentielle (textuelle) Funktionen zum Untersuchungsgegenstand zu machen.⁷³¹

⁷³¹ Vgl. Erika Fischer-Lichte, "Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur", in Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002, S. 277-300, S. 280. Siehe außerdem Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M., 2004. Der Begriff des Performativen ist hier deutlich von dem der künstlerischen Performance, also der *Performance Art* abzugrenzen

Die hier relevanten Theaterstücke, die während der argentinischen Diktatur und während der unmittelbaren Redemokratisierungsphase nach 1983 auf das erzwungene Verschwinden geantwortet haben, werden die gleichsam postdramatischen Theaterproduktionen der 1990er Jahre vorbereiten oder beeinflussen.⁷³² Zudem sind sie historisch nicht zu trennen von den situativen und ephemeren Inszenierungsformen, die ebenso seit den sechziger Jahren entstanden. Die unmittelbaren oder transgressiven Zeit- und Raumkonzepte des *Performance Art* sowie die Körper- und Materialitätsauffassungen des *Body Art* tragen mit dazu bei, dass das argentinische Theater einen prä- oder posttextuellen Umgang mit Sprache zu pflegen sowie den Körper offensiv in Anspruch zu nehmen beginnt, bis dieser sich gar zu einem performativen Medium wandelt.

Schon in den siebziger Jahren nimmt das argentinische Theater einen ausgesprochenen Körper- und Publikumskontakt auf. Allein deswegen weist es sich als besonders sozial und politisch aus. Seit den avantgardistischen und experimentellen Theaterbewegungen ist die Bühne kein Raum fester Referenzen mehr: die Körper, die auftreten, sind in vielerlei Hinsicht exponiert und destabilisiert. Dazu gehört auch, dass sich mentale Kategorien materialisieren und vergegenwärtigen, also reizbar werden, zum Beispiel das Gedächtnis. Bei dieser Auffassung von darstellender Kunst ist es angebracht, den Begriff der Darstellung selbst und gleichzeitig das Format der 'Verkörperung' und einige weitere für die Performativitätsforschung interessante Aspekte in Augenschein zu nehmen.

3.6.1 Theaterkultur zwischen "affirmativer Kraft des Faktischen", Alterität und "Vermittlung des Unvermittelbaren"

"Was an Darstellungen interessiert ist, dass sie ihr Dargestelltes *ver-körpern*", notiert Dieter Mersch in einem repräsentationskritischen Artikel mit dem Titel "Paradoxien der Verkörperung". Die Kunst oder Arbeit der Darstellung als solche ist dem Autor zufolge einerseits durch eine Medialität geprägt, die symbolisch wirke. Andererseits kennzeichne sie eine sich zeigende, präsente Körperlichkeit. Die performative Dimension der Darstellung wiederum habe ihren Schwerpunkt im vorführenden Erscheinen, das heißt in einem gesetzten, geschehenden Offenbarwerden. In diesem Offenbarwerden trete der Körper qua Materialität zum Vorschein. Er werde unverwechselbar präsent und bezeuge diese Präsenz als eine tatsächliche und aktuelle. Er ist eine Affirmation. Mersch erklärt: "Denn das Performative gründet nicht in Negationen, es

⁷³² Von postdramatischem Theater wird gesprochen, wenn das Primat des dramatischen Textes aufgegeben und das prozesshafte, materielle wie visuelle, insbesondere zeichenhafte Bühnengeschehen in den Vordergrund gerückt wird. Die Bezeichnung wird für Theaterkulturen ab den 1960er Jahren verwendet. Doch insbesondere in der letzten Dekade des 20. Jahrhunderts nimmt das postdramatische Theater zu.

wurzelt in keiner Relation oder Differenz, sondern in der affirmativen Kraft des Faktischen." An Setzungen, so Mersch, sei nicht so sehr wesentlich, was gesetzt wird, sondern dass überhaupt gesetzt werde. Auf diesem Weg werde auch Existenz faktisch gemacht.⁷³³

Einer Theaterkultur, die sich dazu verhalten muss, dass in einem politischen System erzwungenes Verschwinden von Menschen stattgefunden hat, bietet sich zum Beispiel die Option, auf der Bühne zu bestätigen, dass es gewaltsame Übergriffe auf Existenzen und gewaltsame Depräsentationen gegeben hat und dass diese negiert wurden. Es besteht die Möglichkeit, dass Körper auf der Bühne präsent werden, um die Differenz aufzuzeigen, die sie von gewaltsam abwesenden Körpern trennt. Körpererfahrung auf der Bühne wird nicht nur dann zur politischen Aussage, wenn zerstörte, angegriffene Körper zur Darstellungen kommen – oder wenn sie gar gewaltsam von der Bühne geschafft werden –, sondern es vollzieht sich schon dort eine politische Aussage, wo sich überhaupt ein Körper ereignet.

Auch André Eiermann hat in einer ausführlichen Studie zum postspektakulären Theater Aspekte herausgearbeitet, die für diese Untersuchung von Bedeutung sind.⁷³⁴ Neben einer Reihe von Komponenten, die das postspektakuläre Theater ausmachen⁷³⁵, arbeitet der Autor, stets im Blick auf wegweisende Aufführungstheorien, die Kategorie der Alterität heraus. Die Andersheit, so Eiermann, werde gemeinhin als die eines "anwesenden Gegenübers" verstanden, welches "die Zuschauer affiziert", weil es mit "reziproker Wahrnehmung konfrontiert". Allerdings herrsche Uneinigkeit darüber, welcher Natur diese Andersheit, ja ob sie gar jenseits des Symbolischen angesiedelt sei. Im Gegensatz zu einer solchen Auffassung von originärer Andersheit, die Eiermann bei Mersch vorfindet⁷³⁶, steht jene, die die Andersheit des Gegenübers daran identifiziert, dass in der Aufführung, wie Sybille Krämer anmerkt, historische und kulturelle Differenzen sichtbar werden (und zwar durch ihre Reproduktion).⁷³⁷

Die Andersheit des in der Aufführung präsenten Gegenübers werde indes auch noch als verschwindende Präsenz wahrgenommen, so Eiermann, wenngleich einige Autor/innen diese Alterität als "sich aus dem Präsens entziehende und nicht im Bild aufgehende Präsenz", andere

⁷³³ Dieter Mersch, "Paradoxien der Verkörperung", in Frauke Berndt und Christoph Brecht (Hg.), *Aktualität des Symbols*, Freiburg 2005, S. 33-52, S. 35; S. 46.

⁷³⁴ André Eiermann, *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, Bielefeld 2009.

⁷³⁵ Siehe hierzu Eiermann, ebd., S. 15-18. Eiermann bezieht den Begriff des postspektakulären Theaters in erster Linie auf solche Varianten der szenischen Künste, die die im "Zeitalter der Permissivität" und unter dem Einfluss der "Spektakelgesellschaft" veränderten Bedingungen des Spektakels reflektieren. Siehe insbesondere S. 17f.

⁷³⁶ Ders, a.a.O., S. 18. Eiermann bezieht sich hier u.a. auf Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, insbesondere S. 229.

⁷³⁷ Siehe erneut Eiermann, ebd., sowie Sybille Krämer, "Was haben 'Performativität' und 'Medialität' miteinander zu tun?" Plädoyer für eine in der 'Aisthetisierung' gründende Konzeption des Performativen" in dies. (Hg.), *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 13-32, S. 18.

wiederum als "erscheinende, sich zeigende Fülle von Präsenz" beschrieben.⁷³⁸ Eine Großzahl der einschlägigen Positionen nehme jedoch Bezug auf die duale Kommunikation von Angesicht zu Angesicht, um die Relation von Selbst und Anderem zu fassen und beziehe sich insbesondere auf die Konzepte Lévinas', Merleau-Pontys und Lacans.⁷³⁹ Die Vorstellung einer originären Präsenz werde dabei selten überwunden und in der Regel davon ausgegangen, dass die Beziehung zum Anderen sich über gesellschaftliche, sprachliche oder symbolische Mandate vermittele, und zwar gerade deswegen, weil es stets auch um einen Anteil von Unvermittelbarem gehe. In diesem Zusammenhang kommt Eiermann noch auf Slavoj Žižek und dessen Auffassung des Anderen als "unmenschlichen Partner" zu sprechen, mit dem kein symmetrischer Dialog zu führen sei.⁷⁴⁰

An dieser Stelle lässt sich der Bogen nicht nur zu bereits angesprochenen Überlegungen von Judith Butler schlagen, wo diese sich auf Lévinas bezieht. Sondern es lässt sich zugleich auf die Aspekte von Differenz und Andersheit rekurrieren, die in der Kontaktaufnahme zum Phänomen des erzwungenen Verschwindens eine Rolle spielen, und zwar vor allem dort, wo hier von einer nach Waldenfels radikalen Andersheit ausgegangen werden kann.⁷⁴¹ Die Frage ist nun, welche Form der impersonalen Vermittlung, die Eiermann nach Žižek zitiert, relevant sein könnten, um performativen Kontakt mit dem Phänomen des erzwungenen Verschwindens aufzunehmen oder gar um die Figuren von zwangsweise Verschwundenen performativ zu imaginieren, sie also materiell, transformativ und auch rituell emergent werden zu lassen. Bei Žižek kommt der Vermittlung des Unvermittelbaren ein befriedigender Dritter ins Spiel, bei Waldenfels ein "geheimer Souffleur", wie Eiermann pointiert.⁷⁴²

Im Folgenden wird es darum gehen, wie in der argentinischen Theaterkultur solche Vermittlungen in Bezug auf die Erfahrung des erzwungenen Verschwindens stattgefunden haben. Dabei bleibt in jedem Falle zu bedenken, dass das Verschwinden im Aufführungsprozess *per se* eine Rolle spielt, als Schauspieler/innen die Bühne verlassen und ihre anschließende Abwesenheit oder ihr Fehlen von offenkundiger Wirkung ist.⁷⁴³ Ebenso von grundlegender Bedeutung für die Aufführungskultur ist das Moment der Wiederholung, das Judith Butler zufolge wiederum den

⁷³⁸ Eiermann, *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, S. 18. Bezüglich der zweiten Position verweist Eiermann auf Seel, *Ästhetik des Erscheinens* sowie erneut auf Mersch sowie auf Fischer-Lichte.

⁷³⁹ Siehe Eiermann, *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, S. 18f. Es geht hier um die Konzepte des Antlitzes (Lévinas), des Fleisches bzw. der Zwischenleiblichkeit (Merleau-Ponty) und das des Blickes (Lacan).

⁷⁴⁰ Eiermann, a.a.O., S. 19f. Siehe auch Slavoj Žižek, *Die politische Suspension des Ethischen*, Frankfurt am Main 2005.

⁷⁴¹ Passenderweise verweist auch Eiermann auf Waldenfels, allerdings auf dessen Buch *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*, Frankfurt am Main 2002.

⁷⁴² Eiermann, a.a.O., S. 20; Žižek, *Die politische Suspension des Ethischen*, S. 24; Waldenfels, *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*, S. 257.

⁷⁴³ Siehe auch Eiermann, *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, S. 84.

Begriff der Performativität ausmacht, für diese Autorin allerdings vorrangig und zum Zwecke antinormativer Subversion in der abweichenden Wiederholung liegt.⁷⁴⁴

Begreift man performative Kulturen des Weiteren als rituell, so ist ihr die repetitive Form ebenso in diesem Sinne immanent. In seinen Überlegungen zu Paul Gazzolas Stück "Two"⁷⁴⁵, dem er eine "Phantasie des Verschwindens" attestiert, schreibt Eiermann: "Jede Wiederholung als solche erweist sich als Artikulation, die um eine Inkonsistenz, um eine Leerstelle, um das Fehlen im Anderen strukturiert ist."⁷⁴⁶ Der Autor fundiert diese Reflexionen auf Annahmen Lacans zum Spiegelstadium, dem großen Anderen, der Dominanz des Über-Ich und der Möglichkeit einer "Separation" gegen die entfremdenden Befehle desselben.⁷⁴⁷ Doch gerade die Anmerkungen zu Leerstellen und Mangel, virtuellem Verschwinden auf der Bühne oder "Wiedergänger aus einem Jenseits des aktuellen Bühnengeschehens" sowie die Überlegungen zum Fehlen von Akteur/innen auf der (leeren) Bühne, d.h. zu jenem Fehlen, das in seiner "symbolischen und imaginären Artikulation" "buchstäblich uneinholbar vorausgeht und vorausgesetzt ist"⁷⁴⁸, sind gewinnbringend für eine Analyse der Kontra(re)präsentationen des erzwungenen Verschwindens auf der Bühne.

3.6.2 Der Körper als Medium zwischen Anwesenheit und Abwesenheit

Die Relation von an- und abwesenden Körpern sowie die Beziehung zwischen dem faktischen Körper der Akteur/innen und der darstellenden Funktion des Körpers in der Repräsentation einer Figur, aber auch die "Abständigkeit" zwischen faktischem Körper und Figuren-Körper ist nach Fischer-Lichte grundsätzlich ein Zug performativer Kultur.⁷⁴⁹ Allerdings stellt die Autorin in diesem Zusammenhang zur Diskussion, ob der menschliche Körper eigentlich als Medium figurieren könne. Die Frage ist, ob er in der Lage sei, als Objekt oder Material etwas anderes als sich selbst zu kommunizieren.

Geht man davon aus, dass der auf der Bühne agierende Körper eine von ihm selbst differierende Figur verkörpert – und selbst dabei verschwindet – dann scheint der Mediumsbegriff durchaus anwendbar. Voraussetzung aber ist, so Fischer-Lichte weiter, dass es sich um einen transformatorischen, gewissermaßen entkörperlichten Körper handele.⁷⁵⁰ Seit den Avantgarden

⁷⁴⁴ Siehe beispielhaft Butler, *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*, New York 1993.

⁷⁴⁵ Paul Gazzola, "Two", uraufgeführt am 30. Mai 2007 in den Berliner Sophiensälen. Siehe dazu Eiermann, *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, S. 56-89.

⁷⁴⁶ Sie Eiermann, ebd., S. 87.

⁷⁴⁷ Ders., insbesondere S. 85f.

⁷⁴⁸ Ebd., S. 84.

⁷⁴⁹ Fischer-Lichte, "Was verkörpert der Körper des Schauspielers?", in Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*, S. 141-162, S. 141.

⁷⁵⁰ Vgl. dies., ebd., S. 141-145.

ist diese Transformation des Körpers auf der Bühne mitnichten semiotisch, sondern vielmehr materiell oder zumindest transgressiv und unter Umständen maschinell zu begreifen. Die Maschinenhaftigkeit galt den Avantgarden als Paradigma der Perfektionierbarkeit, bis mit der Performancekunst der sechziger Jahre wiederum die Perfektionierbarkeit relativiert wurde.⁷⁵¹

Vor dem Hintergrund dieser theoretischen Annahmen erscheint umso sinniger, dass das argentinische Theater während und seit der *desaparición forzada* verstärkt mit abjekten körperlichen Wirkungsmomenten, mit verwirrenden und kaputten Körpersignalen gearbeitet hat. Auch verschobene Zeit-Raum-Parameter wurden genutzt. Vor allem die Theaterstücke, die während der Diktatur entstanden, haben versucht, die *desaparición forzada* über irritierende performative Verfahrensweisen zum Thema zu machen und zu exponieren, ohne der Zensur sofort zum Opfer zu fallen. Dabei haben sie auch das Negationsprinzip (d.h. die Verunsichtbarung) des staatsterroristischen Praxis und ihrer entsprechenden Diskurse affirmiert – und die *desaparición forzada* dennoch kontra(re)präsentiert. Manche dieser Produktionen sind nach der Diktatur teilweise wieder aufgeführt worden und haben auf diese Weise ein performatives Gedächtnis oder Bühnengedächtnis geschaffen. Da diese Arbeiten grundsätzlich auf einen unkonventionellen Bühnenbegriff aufbauen, ließe sich auch davon sprechen, dass ihr Gedächtnisbegriff besonders ist.

Doch ebenso nach der Diktatur hat sich argentinisches Theater mit den Folgen der politischen und kulturellen Repression und insbesondere mit dem gewaltsamen Verschwinden beschäftigt. Eine Repräsentantin dieses Theaters ist Griselda Gambaro. Ihr Werk ist explizit daraufhin untersucht worden, inwieweit in ihm die gewaltsam geschaffene Abwesenheit performiert wird.⁷⁵² Das heißt, dass sich in Gambaros Werk Handlungen vollziehen, die die Wirkung des gewaltsamen Verschwindens über unterschiedliche körperliche und materielle Momente noch einmal unmittelbar werden lassen. Vor allem das berühmte Stück "Antígona Furiosa" bringt das faktuale Ereignis der *desaparición forzada* und die anschließende Abwesenheit auf die Bühne. Dabei werden unter anderem symbolische und mythologische Setzungen vorgenommen, die "Präsenz-Effekte" bzw. Absenz-Effekte einschließen.⁷⁵³

Um dieses bedeutsame Werk neben einigen Stücken Eduardo Pavlovskys kontextualisieren und adäquat analysieren zu können, sei zuvor ein historischer Zusammenschnitt zur Entstehung der offenen Bühnenkünste in Argentinien geliefert, die in den siebziger Jahren, aber auch zuvor schon, mit Repressionen und Zensur zu tun bekommen und dennoch nicht untergehen.

⁷⁵¹ Vgl. ebd., S. 148f.

⁷⁵² Vgl. Annette Wannamaker, "Memory also makes a Chain": The Performance of Absence in Griselda Gambaro's "Antígona Furiosa", in *The Journal of the Midwest Language Association*, Herbst-Winter 2000/01, Band 33/34, S. 73-85.

⁷⁵³ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 174.

3.6.3 Die offenen Bühnen in Argentinien: Repression, Widerstand und Wiederkehr

Im 20. Jahrhundert etabliert sich in Argentinien eine szenische Kunst mit kostumbristischer Note, aus der in den dreißiger Jahren ein erstes unabhängiges Theater hervorgeht, das *Teatro del Pueblo*. In den Jahren 1937 bis 1943 steigen neben den internationalen die lokalen Bühnenproduktionen unter Dramaturgen wie Roberto Arlt, Raúl González Tuñón und Nicolás Olivari auf.⁷⁵⁴ Bis mit der Verstetigung des *Teatro Independiente* eine Professionalisierung der szenischen Kunst einhergeht und sich die ersten Compagnien bilden. In den fünfziger Jahren wird diese produktive Tendenz fortgesetzt, dramaturgische und schauspielerische Ausbildungen werden formalisiert. Das *Teatro Popular Fray Mocho*, das *Nuevo Teatro*, das *Instituto de Arte Moderno* (IAM) und die *Organización Latinoamericana de Teatro* (OLAT) sowie des *Teatro Telón* und weitere Institutionen bringen die szenischen Künste voran. Pablo Palant, Juan Carlos Ghiano, Juan Carlos Gené und Osvaldo Dragún treten auf den Plan.

Wie auch in der Narrativik, in der Lyrik und in der Filmkunst bringen die 1960er Jahre einen ästhetischen Bruch, der kaum unabhängig von ethischen und sozialen Reflexionen betrachtet werden kann. In diesem Zusammenhang wird das szenische Schreiben in der gleichen Weise erneuert wie die Inszenierungsstrategien, was sich vorrangig am *Teatro de Vanguardia y Experimentación* zeigt. Dieses entwickelt sich im Schoße der ersten Wegbereitungen des im Jahr 1958 gegründeten *Instituto di Tella*.⁷⁵⁵ Es wird maßgeblich von Eduardo Pavlovsky und Griselda Gambaro gestaltet, während sich parallel dazu eine Form des *Realismo Social* unter Ricardo Halac, Roberto Cossa und Germán Rozenmacher ausbildet und außerdem das neo-groteske Theater unter Ricardo Talesnik und Julio Mauricio entsteht.

Das *Instituto di Tella* ist nicht nur für die Avantgarde der Bühnenkunst, sondern auch für die der Musik und der Malerei sowie für den Beginn einer intermedialen, publikumsnahen Kunst bahnbrechend. In seinem Rahmen debütieren die Künstler/innen Nacha Guevara, Les Luthiers, Hugo Midón und Kado Kostzer und Intellektuelle wie Óscar Masotta. Sie alle nehmen Einfluss auf die neuen Tendenzen in den argentinischen Künsten, d.h. auf *Pop Art* und Happening-Kultur und den sich ausbildenden argentinischen Rock. Doch gerät das *Instituto di Tella* bereits im Jahr 1968, unter der Diktatur Onganía, d.h. während der ersten Periode der "Revolución Argentina" in Bedrängnis, als die Experimental-Ausstellung "Baños" ihr Publikum dazu einlädt, die Wände des Ausstellungssaales zu beschriften, wie es auf öffentlichen Toiletten üblich ist. Ein Schriftzug

⁷⁵⁴ Im Jahr 1949 entstehen die ersten Stücke von Carlos Gorostiza, der im Jahr 1984 als Kultursekretär die wichtige Aufgabe übernehmen wird, mit der Filmzensur aufzuräumen.

⁷⁵⁵ Die Gründung des Instituts wird von der *Fundación di Tella* besorgt. Im Jahr 1964 eröffnet in seinen Räumen ein auf der Welt einzigartiges, der Elektroakustik gewidmetes Musiklabor.

äußert sich kritisch über einen Militärfunktionär. Die Zensur greift ein, die Ausstellung wird aus Protest abgebrochen. Zwei Jahre später wird das in Lateinamerika einzigartige Kulturinstitut komplett geschlossen.⁷⁵⁶

Als in den siebziger Jahren noch vor dem Putsch am 24. März 1976 die Repressionen gegen kulturelle Äußerungen zunehmen, werden provokante Theaterformen, darunter performative Interventionen und Publikumsansprachen, verdrängt. Eine große Anzahl von Theaterschaffenden tritt den Weg ins Exil an. Andererseits bieten die Bühnen antipolitische, leichte Kost, weil diese ebenso wie die Filmproduktionsfirmen auf die kulturpolitischen Maßnahmen zu reagieren gezwungen sind. Doch mit Beginn der 1980er Jahre keimt, ebenso wie im Bereich von Film und Literatur, erneut eine widerständige Kultur auf. Sie ergreift in erster Linie von kleineren Bühnen Besitz. Im Jahr 1981 gründen Carlos Gorostiza, Osvaldo Dragún, Roberto Cossa und Carlos Somigliana das *Teatro Abierto*. Dieses lässt sich im *Teatro del Picadero* nieder und feiert einen immensen Erfolg, bis es einer Brandstiftung zum Opfer fällt. Mehrere Schauspielhausleitungen setzen sich für eine Fortführung der Spielzeit ein und starten eine Spendenaktion. Das *Teatro Abierto* bleibt am Leben und versteht fortan jede Inszenierung als antirepressiven Akt. Vertreter/innen aus anderen Kunstsparten werden dazu aufgerufen, ähnlich zu verfahren.⁷⁵⁷

In der Zeit der Redemokratisierung nach 1983 wird ausgelotet, welche Formen der transgressiven Bühnenkunst möglich sind. Auch die neu gegründeten Kulturzentren bieten einen Raum für sprachliche Innovationen und regelrecht ätzenden postdiktatorischen Bühnenhumor.⁷⁵⁸ Mitte der 1980er Jahre erscheint *La Organización Negra*, eine Vorgängerin von *De La Guarda*, deren partizipatives Körper-Luft-Theater an die europäische Truppe *La Fura dels Baus* erinnert. Dazu kommt der *Clú del Claun*, der unter Gabriel Chamé clowneske Traditionen erneuert.⁷⁵⁹ Ein akrobatisch geforderter, zugleich freizügig gezeigter Körper, der überdies komische, groteske und dissoziierende Momente erfährt, prägt nicht ohne Grund viele dieser neuen performativen Kulturen, zu denen im Jahr 1989 *El Periférico de los Objetos* tritt, eine Gruppe, die sich der Hyperspektakularisierung und der Hyperrealisierung verschreibt und prothetische, cyborghafte

⁷⁵⁶ Das Institut wird erst im Jahr 2006 als ein den Sozialwissenschaften gewidmetes Forschungsinstitut mit umfangreicher Bibliothek wieder in Erscheinung treten.

⁷⁵⁷ Zur Geschichte des *Teatro Abierto* siehe: Miguel Ángel Giella, *Teatro Abierto 1981/Teatro Argentino bajo vigilancia I*, Buenos Aires 1991.

⁷⁵⁸ Die Kulturzentren nehmen in der postdiktatorischen Phase eine wichtige Funktion ein. Siehe hierzu: Jorge Dubatti und Ricardo Bartís (Hg.), *Teatro y Producción de Sentido Político en la Postdictadura/Micropoéticas III*, Buenos Aires 2005.

⁷⁵⁹ In diesem Bereich tritt auch Alejandro Urdapilleta in Erscheinung, der heute ein wichtiger Repräsentant des Underground-Schauspiels ist und außerdem in Produktionen der Generation junger Filmemacher/innen wie Lucrecia Martel Auftritte findet. Ebenso Batato Barea und Alejandra Flechner erobern das Publikum.

Monsterschauen liefert, um Geschichten sozialer und politischer Gewalt erfahrbar zu machen.⁷⁶⁰ Da sich diese Theaterformation in der fortgeschrittenen postdiktatorischen Zeit zusammenfindet und das Theater der 1990er Jahre sehr bereichert, wird ihr im letzten Kapitel der Untersuchung noch einige Aufmerksamkeit zuteil werden.

Bevor nun zunächst das Schaffen von Griselda Gambaro und Eduardo Pavlovsky beleuchtet wird, sei darauf hingewiesen, dass einerseits viele Vertreter/innen der argentinischen Bühnenkunst, die versucht haben, während der Diktatur tätig zu bleiben, heute noch sehr aktiv sind, gleichzeitig das *Teatro Picadero* in der Redemokratisierungsphase die Möglichkeiten seiner Kontinuierung debattiert, dann seine Aktivitäten langsam einstellt, bis es im Jahr 2007 einem Shoppingcenter weichen soll. Nach Einschreiten einer Nichtregierungsorganisation und namhaften ehemaligen Bestreiter/innen des antidiktatorischen Theatersaales wird das Gebäude vor dem Abriss bewahrt.

3.6.4 "Para que lo horrendo circule": Eduardo Pavlovsky

Eduardo Pavlovsky wurde 1933 geboren und begann seine Theaterkarriere als Schauspieler, um später nicht nur als Dramaturg, sondern überdies als ausgebildeter Psychoanalytiker das Psychodrama zu vertreten.⁷⁶¹ Da er von der nationalen Kritik nicht in der Weise wahrgenommen wurde, wie es die Brisanz und Innovativität seines Werkes nahelegte, erklärt Pavlovsky Anfang der 1990er Jahre selbst, er sei ein Theatermann 'am Rande'. Außerdem weist er darauf hin, dass das argentinische Theater seit Ende der Diktatur eine auffällig schnelle und heterogene Entwicklung genommen habe, wohingegen sich die Kritik aber scheue, jene eigene avantgardistische Perspektive einzunehmen, die es bräuchte, um diese Entwicklungen und ihre historischen Hintergründe adäquat beurteilen zu können.⁷⁶² Pavlovsky spricht hier, ähnlich wie Giardinelli einige Jahre später anlässlich des nationalen Krisenausbruchs, von der Gefahr eines intellektuellen und künstlerischen Verschwindens in Argentinien.⁷⁶³

⁷⁶⁰ Alfonso de Toro, "'Hyperspektakularität'/'Hyperrealität'/'veristischer Surrealismus'. Verkörperungen/ Entkörperungen: Transmediales und hybrides Prothesen-Theater: "Periférico de Objetos": "Monteverdi Método Bélico", in: Uta Felten und Volker Roloff (Hg.), *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*, Bielefeld 2004, S. 317-356.

⁷⁶¹ Als Marxist ist Pavlovsky auch ein Kritiker und Erneuerer der institutionalisierten Psychoanalyse. Das Psychodrama hat sich als handlungsorientierter Gegenentwurf zur Freudianischen Psychoanalyse entwickelt sowie auf Transaktionsanalyse, Gestalttherapie und Familientherapie Einfluss genommen. Für die Entwicklung des argentinischen Theaters ist es von grundlegender Bedeutung.

⁷⁶² Siehe Alfonso de Toro, "Entre teatro kinésico y teatro deconstruccionista: Eduardo Pavlovsky: 'El teatro del goce y los nuevos territorios existenciales'", Interview, in *La Escena Latinoamericana* Nr. 7 (1991), S. 42-45. Auch de Toro selbst weist darauf hin, dass Pavlovsky in Argentinien wenig theoretische Aufmerksamkeit gewidmet wurde. In Osvaldo Pellettieri, *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*, Buenos Aires 1994 wird Pavlovsky nur kurz erwähnt. Hingegen widmen sich seinem Werk George E. Schanzer, Charles Driskell, David William Foster (Hg.) *Teatro Argentino Hoy/El Teatro de Eduardo Pavlovsky*, Buenos Aires 1981.

⁷⁶³ Siehe ebenso Pavlovsky in Estela Patricia Scipioni, *Torturadores, apropiadores y asesinos. El terrorismo de estado en la obra de Eduardo Pavlovsky*, Kassel 2000, S. 330.

Wollte man eine Typologie des dramatischen Werkes von Pavlovsky erstellen⁷⁶⁴, so wäre in erster Linie auf die Inszenierungskunst zu achten, die wie die Textarbeit experimentell angelegt und von "räumlich-zeitlichen Nullstrukturen" geprägt ist, wie Alfonso de Toro anmerkt. De Toro weist ebenso darauf hin, dass Pavlovsky, von Beckett, Ionesco, Pinter und Fo sowie darüber hinaus vom populären Theater beeinflusst, für eine "Verwindung" von Theatertraditionen Sorge. Der argentinische Dramaturg bemühe sich um eine zwiespältige Rührung des Publikums, indem er Situationen der Ausgesetztheit und Gewalt in Szene setze, orientierende Referenzen aufbreche und an ihrer statt Aspekte des Unbewussten und Tabuisierten an die Oberfläche hole, ohne die klassische dramatische Skala von *admiratio*, *terror* und *perturbatio* außer Acht zu lassen. De Toro zufolge atomisiert Pavlovsky die theatralischen Mittel auf sämtlichen Ausdrucksstufen. Erstens sei der Körper nicht mehr Übertragungsmedium (des Wortes), sondern werde selbst zur (transformativen) Botschaft, ja zum Zeichen. Dieses wiederum erhalte seine ganz eigene Körperlichkeit. Zweitens konstituierten sich alle wichtigen Ausdrucksmittel erst in der Aufführung. Drittens komme klanglichen und rhythmischen Elementen sowie dem Lichteinsatz zentrale Bedeutung zu. Viertens erschienen die Schauspieler/innen bewusst als Improvisateur/innen und seien in dieser Funktion Text und szenischem Bild ausgeliefert.⁷⁶⁵ De Toros Thesen werden etwa an "Último match" belegt, einem Stück, das im Jahr 1967 mit Juan Carlos Hermes geschrieben und 1970 uraufgeführt wurde. Hier wird dem Körper eine maximale Zeichenhaftigkeit übertragen. Während Pavlovskys Vorstellung von antiautoritärer Autorschaft eigentlich dafür einsteht, dass sich das Geschehen auf der Bühne als offener, kollektiver Prozess darstellt, wird hier der Körper von einer Matrix aus kollektiven und subjektiven Gewaltanwendungen und -erfahrungen eingesponnen, bis Immobilität entsteht. Dass sich dies im Schoße der bürgerlichen Familie zuträgt und zudem 'mit Liebe gemacht wird', lässt das Sujet des Stückes nicht nur in den siebziger Jahren besonders pikant erscheinen.

"El señor Galíndez" ist Pavlovskys wohl bekanntestes Stück. Im Jahr 1972 geschrieben und 1973, kurz vor der Rückkehr Peróns nach Argentinien im *Teatro Payró* uraufgeführt. "El señor Galíndez" ist einstimmig angelegt und medial dispositiviert: aus einem Telefon dringt eine apersonale Stimme und erteilt mörderische Aufträge und Lektionen über Foltermethoden. Pavlovsky weist hier, zu Beginn der siebziger Jahre, zum ersten Mal explizit auf die Institutionalisierung, Mechanisierung und mediale Vermittlung von politischer Gewalt hin. Zwar bezieht sich das Stück auf die Gewalt unter der Diktatur von 1966 bis 1973 ("Revolución

⁷⁶⁴ Pavlovskys Werk ist in der *Encyclopedia of Latin American Theater* mit zwanzig Titeln verzeichnet, die von 1962 bis 1990 datieren. Vgl. *Encyclopedia of Latinamerican Theater* (Hg. von Eladio Cortés und Mirta Barrea-Barlys), Santa Barbara 2003, S. 37 f. Pavlovsky ist zudem Autor von Literatur über Psychoanalyse und Psychodrama.

⁷⁶⁵ Vgl. de Toro, "Poroto. El teatro menor postmoderno de Eduardo Pavlovsky o el 'Borges'/'Bacon' del teatro: De la periferia al centro", in ders. (Hg.), *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. (Theorie und Praxis des Theaters, Bd. 11), Frankfurt am Main 2004, S. 431-442; insbesondere S. 432ff.

Argentina"), antizipiert jedoch, vor allem als im November 1974 bei einer Aufführung im *Teatro Payró* ein Attentat verübt wird, die die folgende Repression antizipiert bzw. zeigt, dass die ideologischen Auseinandersetzungen zwischen den Diktaturen gar nicht erst ruhen. Der Anschlag spornt die Experimentierkunst des Bühnenbildners an und "El señor Galíndez" wird in den Keller des Theaters verlegt, wo ein aufgestellter Käfig, durch dessen Gitter das Publikum die Aufführung verfolgt, dem Stück einen weiteren provokanten *Touch* gibt. In dieser Version geht "El señor Galíndez" auf Tournee.⁷⁶⁶ Im Jahr des Videla-Putsches wird es auf dem *Festival Mundial de Teatro de Caracas* ausgezeichnet und anschließend in Europa gezeigt. Nach seiner Verfilmung durch Rodolfo Kuhn im Jahr 1987⁷⁶⁷, d.h. drei Jahre nach Ende der Diktatur, kommt es in New York zur Aufführung.

Für Pavlovskys Werk ist Becketts "En attendant Godot" eine wichtige Vorlage. Das Stück gehört zu den in Argentinien erfolgreichsten Werken des europäischen Theaters. Im Jahr 1953 in Paris uraufgeführt, wird es bereits 1954 in Argentinien publiziert und rückt bald ins Zentrum der Aufmerksamkeit des avantgardistischen Theaters. Pavlovsky beeindruckt es bei einer Inszenierung von 1957. Er bezeichnet es als "traducción dramática de la angustia".⁷⁶⁸ Und so scheint das Beckettsche Stück auch in "El señor Galíndez" auf, wo Wartende und Auftraggeber gleichermaßen entpersonalisiert und eingeschlossen wirken. Außerdem kreuzt Pavlovsky in seinem Stück Gewalt mit Sexualität und hebt im privaten Wohnraum ausgeführte Folterorgien in eine Art Berufsstand. Zu der systematischen, präzisen Gewaltpraxis, die hier auf der Bühne vorgeführt wird, gehört sogar eine Ethik der Folter. Paradox wird es, als ein Folterer sich übertriebene Sorge um ein grippekrankes Kind macht. Pavlovsky erklärt, er habe Folter auf die Bühne gebracht, um klarzumachen, dass es sich dabei nicht um eine Ausnahmeerscheinung oder ausschließlich um eine staatliche Gewaltanwendung handle, sondern um eine Praxis, die innerhalb der Gesellschaft selbst gedeihe: "Para que lo horrendo circule, no se subjetivice en una individualidad patológica, para que veamos que no hay terrorismo de Estado sino hay complicidad civil."⁷⁶⁹

Im Jahr 1976 inszeniert Pavlovsky "Telarañas". Es handelt sich um eine trianguläre Familiengeschichte. Nicht nur treibt ein Sohn mit seiner (Über-)Mutter Inzest, bis der sadistische Vater dem Kind das Gesicht bis zur Unkenntlichkeit zerschlitzt, sondern die Eltern finden schließlich auch noch dadurch zueinander, dass sie den Sohn gemeinsam foltern. Als diesem zu guter Letzt ein Seil zum Erhängen geschenkt wird und der Suizid heftige Zuckungen verursacht, geht ein Spiegel zu Bruch. Einst narzisstische Projektionsfläche, materialisiert das Meta-Medium

⁷⁶⁶ Vgl. Scipioni, *Torturadores, apropiadores y asesinos. El terrorismo de estado en la obra de Eduardo Pavlovsky*, S. 155f.

⁷⁶⁷ Rodolfo Kuhn, *El Señor Galíndez*, Spanien 1984, 87 Min. Mit Antonio Banderas und Cecilia Roth

⁷⁶⁸ Pavlovsky in Scipioni, ebd., S. 328.

⁷⁶⁹ Pavlovsky, ebd., S. 331.

nun ein spinnennetzartiges Muster. Mit der Inszenierung solch destruktiven Spiegelstadiums und der Negierung jedweder Option auf gutartige Separation innerhalb des von der Diktatur heiliggesprochenen Mikrosystems Familie, ging "Telarañas" der argentinischen Zensurbehörde entschieden zu weit. Pavlovsky erklärt: "[...] me vinieron a buscar con "Telarañas"". ⁷⁷⁰

Erst ab 1981 kann Pavlovsky wieder produzieren. Von den Werken, die in den letzten Jahren der Diktatur und in den ersten Jahren des redemokratisierten Argentinien entstehen, ist vor allem "Potestad" zu erwähnen. Das Stück stammt aus dem Jahr 1985, als auch "Telarañas" zur Wiederaufführung gebracht wird. "Potestad" ist ein psychodramatisches Werk, das postdiktatorische und nachsprachliche Leere auf die Bühne bringt und sich Alfonso de Toro zufolge als "kinetisch", "dekonstruktivistisch", "restaurativ-historisierend" und "deterritorialisierend" und damit als genuin postmodern bezeichnen lässt. ⁷⁷¹

In "Potestad" treffen zwei Figuren aufeinander: Ein Mann, der zwischen Gegenwart und Vergangenheit schwebend seinen familiären Hintergrund in einem Selbstgespräch zusammendeliert, und ein Geist oder steinerner Gast (oder gar Zombie) namens Tita. Der Mann erklärt Tita, dass seine Tochter verschwunden und seine Frau irr geworden sei. Dann wird klar, dass diese Geschichte aber nicht nur der Vergangenheit angehört, sondern auch der Gegenwart, denn es geht um einen Fall illegaler Kindsadoption. Das Stück nimmt eine Thematik vorweg, die sich in Argentinien zunehmend in den neunziger Jahren zum Bühnen-Sujet wandelt, als die Forderung nach einer systematischen Aufklärung über die Fälle von verschwundenen Kindern aufkommt. Der Protagonist ist allein zwischen Präsenz- und Absenzeffekten, die Figur der Tita eine Art impersonale Vermittlungs- oder zumindest Ansprechinstanz, in deren Angesicht die auf konventionellem Wege unaussprechbare Thematik des erzwungenen Verschwindens emergent wird.

Pavlovskys Stücke handeln von sozialer und politischer Gewalt und dem Verlust der politischen und sozialen Utopien der 1960er Jahre, ohne jedoch eine mimetische Beziehung zu diesen aufzubauen. Konsequenterweise wird der Dramaturg bis heute auf Festivals eingeladen, die sich explizit der Erinnerung an die Diktatur widmen. ⁷⁷² Auch firmiert Pavlovsky unter den Künstler/innen, die einen Beitrag zur Feier des 30. Jahrestag des Bestehens der *Madres de Plaza de Mayo* geliefert haben. ⁷⁷³

⁷⁷⁰ Ebd., S. 330.

⁷⁷¹ Vgl. hierzu de Toro, "Semiosis teatral postmoderna: intento de un modelo" in ders. (Hg.), *Semiótica y Teatro Latinoamericano*, Buenos Aires 1990, S. 13-42.

⁷⁷² Siehe z.B. *Festival de Teatro y Memoria: Escenas del pasado*, im November 2002 in La Plata <http://www.alternativateatral.com/evento50-i-festival-de-teatro-y-memoria-escenas-del-pasado>. (23. 10. 2010).

⁷⁷³ Siehe "Tato Pavlovsky: Madres Coraje", auf <http://www.youtube.com/watch?v=cce1GpctN74>, 3: 17 Min. (23. 10. 2010).

Allerdings sei auch angemerkt, dass bereits bei "Potestad" und später in "Paso de dos" von 1990 männliches Protagonistentum dominiert, so dass Diana Taylor bei einer Probe bemängelt, Pavlovsky wie seine Regisseurin Laura Yusem würden gewalttätige bzw. gewalttätig sexualisierte Strukturen nachbilden, anstatt sie zu dekonstruieren.⁷⁷⁴ Taylor wird weitere Kritik untersagt. Umso stärker wird sich die Kulturwissenschaftlerin der Bearbeitung der von der Diktatur verursachten Traumata in einem geschlechtersensiblen Werk wie dem Griselda Gambaros zuwenden, auf das hier ebenso eine stärkere Gewichtung gelegt werden soll.

3.6.5 "¡Cadáveres! ¡Cadáveres! ¡Piso muertos!" (Griselda Gambaro, "Antígona Furiosa, 1986)

Das Werk der 1928 geborenen Autorin Griselda Gambaro, die seit Beginn der 1960er Jahren zu den herausragenden kritischen Stimmen der argentinischen Kulturproduktion zählt und in erster Linie als Dramatikerin, aber auch als Romanautorin ausgezeichnet wurde⁷⁷⁵, wird im April 1977, also etwa ein Jahr nach dem Putsch Videlas, behördlich als "asozial" und "aggressiv" eingestuft. Insbesondere ihr Roman *Ganarse la muerte* wird per Dekret verboten und landesweit beschlagnahmt.⁷⁷⁶ Gambaro geht ins Exil, kehrt aber bereits im Jahr 1980 zurück und beteiligt sich mit ihrem Stück "Decir sí" am *Teatro Abierto*.⁷⁷⁷ Die Autorin ist Vertreterin des Absurden Theaters und der Neo-Groteske – und eines "Teatro de la descomposición".⁷⁷⁸ Zudem wird sie in die Nähe Artauds gerückt, wohl deswegen, weil sich in ihrem Werk Bedeutungsstrukturen vervielfältigen und eine devaluierte Sprache zum Einsatz kommt, die sich in Form von brüchigen, stammelnden Text-Bildern artikuliert. Allerdings dementiert Gambaros Werk metaphysische Kategorien, um sich stets an konkreten Belangen zu orientieren.⁷⁷⁹

Die Auseinandersetzung mit sozialer und politischer Gewalt findet bereits früh Eingang in Gambaros Schaffen. "El campo" von 1967 zum Beispiel schafft ein Psychogramm subtiler

⁷⁷⁴ Vgl. Scipioni, *Torturadores, apropiadores y asesinos*, S. 139.

⁷⁷⁵ Gambaro wurde mit zahlreichen Preisen im Bereich Prosa und Drama ausgezeichnet. Im Jahr 1988 etwa honoriert die *Fundación Torcuato di Tella* ihr dramatisches Gesamtwerk, das in der *Encyclopedia of Latinamerican Theater* mit über 30 Werken verzeichnet ist. Siehe *Encyclopedia of Latinamerican Theater*, S. 24f.

⁷⁷⁶ Griselda Gambaro, *Ganarse la muerte*, Buenos Aires 1976. In dem vierseitigen Beschlussbericht der SIDE heißt es, Gambaro gehe mit ihrem Schreiben gegen die Institution der Familie und die argentinische Gesellschaft vor. So heißt es: "Prohíbese la distribución, venta y circulación, en todo el territorio nacional, del libro *Ganarse la muerte* de la autora Griselda Gambaro, editado por Ediciones de la Flor y secuéstrense los ejemplares correspondientes". Zu beachten hier die Formulierung "secuéstrense". Das Schreiben richtete Jorge E. Mendez an den damaligen argentinischen Innenminister. Siehe: "Lectura de *Ganarse la muerte* de Griselda Gambaro", einzusehen auf der *Site* des *Boston College*: *The eScholarship@BC Repository*: <http://escholarship.bc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1191&context=xul>, S. 6. (1. 9. 2010).

⁷⁷⁷ Gambaro, "Decir sí", in dies., *Teatro 3*, Buenos Aires 1989.

⁷⁷⁸ Siehe hierzu Marta Contreras, *Griselda Gambaro. Teatro de la descomposición*, Concepción 1994. Weiterhin auch: Ileana Azor Hernández, *El Neogrotesco Argentino*, Caracas 1994 sowie Diana Taylor, *Theatre of Crisis. Drama an Politics in Latin America*, Lexington 1991.

⁷⁷⁹ Evelyn Picón Garfield, "Una dulce bondad que atempera las crueldades. *El campo* de Griselda Gambaro", in *Latin America Theater Review* Nr. 13, Band 3, Sommer 1980, S. 95-102, S. 95.

Gewaltbereitschaften und -anwendungen.⁷⁸⁰ Der ambigue Titel, im Spanischen als Metonymie eines Konzentrationslagers, aber auch als Verweis auf einen *locus amoenus* lesbar, der in der Wendung "irse al campo" an die Landpartie erinnert, macht sich die Annahme zum Sujet, dass Horror und Grausamkeit nicht unangekündigt stattfinden. Wie Evelyn Picón Garfield im Verweis auf den Dekalog der perfekten Grausamkeit aus Philip Hallies *The Paradox of Cruelty* formuliert⁷⁸¹, entsteht Gewalt dadurch, dass eine bestimmte Lebensform beeinträchtigt wird und die Opfer dieser Beeinträchtigung erst einmal nur beobachtet werden. In "El campo" wird dies durchexerziert. Mit SS-Uniformen bekleidete Täter stehen kahlgeschorenen Opfern gegenüber und setzen diese größter Demütigung und Kontrolle aus. Eine Klavierspielerin begleitet das Szenario scheinbar unbeirrt, erleidet aber einen heftigen Juckanfall. Ihr Körper reagiert auf die Asymmetrien. Die unzulässige Hinnahme von Gewalt wird gewissermaßen symptomatisiert, auch wenn die Rebellion des Körpers sprachlich und gestisch verleugnet wird, wie dieser kurze Dialog zeigt:

MARTIN: NO se rasque

EMMA: NO me rasco, (se rasca...) ⁷⁸²

Ende der 1980er Jahre beginnt Gambaro, ihre Aufführungstechnik stark zu variieren. In "Información para Extranjeros"⁷⁸³ von 1987 wird das Publikum durch Inszenierungslabyrinth geleitet, in denen sich Folderszenen ereignen. In "El campo" wurde solch dezentrale Ästhetik bereits angedeutet, weil die Figuren Signale (Geschrei, Gesang, Tier- und Maschinengeräusche Gerüche) von jenseits der Bühne erhielten, die auch im Publikum Verunsicherung, Unbehagen und Leere provozierten. Weiterhin setzte Gambaro schon zu Zeiten ihres Debüts Momente von Dehumanisierung, Objektwerdung, mechanisiertem Aufbegehren sowie Situationen, in denen es ums nackte Überleben ging, in Szene und gemahnte damit unter anderem an die Geschichte der deutschen Konzentrationslager.⁷⁸⁴

Doch ebenso offenbar wird in Gambaros Werk der Rekurs auf mythologische Narrative, wo es darum geht, dass Geschichten von Gewalterfahrung auf der Bühne rekonstruiert werden. In der Weise wie Artaud einen Zugang zu vormoderner und außersprachlicher Körperpraxis suchte, um szenische Kunst schmerzhaft erfahrbar zu machen⁷⁸⁵, setzt auch Gambaro von Anbeginn

⁷⁸⁰ Gambaro, *El campo*, Buenos Aires 1967.

⁷⁸¹ Vgl. Philip Hallie, *The Paradox of Cruelty*, Middletown/Conn. 1969, S. 24ff. und S. 31.

⁷⁸² Gambaro, *El campo*, S. 43. Der Juckreiz wird erst auf Hunde-Ungeziefer zurückgeführt, schließlich aber ein anderer Mensch als "Perro sarnoso" bezeichnet.

⁷⁸³ Gambaro, "Información para extranjeros" in dies., *Teatro 2* (enthält außerdem "Dar la vuelta", "Puesta en claro", "Sucede lo que pasa"), Buenos Aires 1984.

⁷⁸⁴ Picón Garfield, "Una dulce bondad que atempera las crueldades. *El campo* de Griselda Gambaro", a.a.O., S. 100.

⁷⁸⁵ Artauds Theater brach mit der suggestiven Einheitlichkeit von Text, Sprache und Bewegung und minderte in erster Linie die textuelle Basis, um die Dynamik des Spektakels ins Zentrum zu rücken. Im *Théâtre de la cruauté* wirkte

prädiskursive Zeichen. Dabei arbeitet sie mit Versatzstücken aus historischen Texten, die den Wahnsinn verhandeln. Ein herausragendes Beispiel ist das im Jahr 1986 uraufgeführte Stück "Antígona Furiosa". Das Werk verwandelt sich die geschlechterspezifische Erfahrung der Grausamkeit unter der argentinischen Diktatur von 1976 an.⁷⁸⁶ Diana Taylor weist darauf hin, dass es Gambaro mit diesem Stück im Gegensatz zu Pavlovsky gelungen sei, Gewalt nicht zum Nachteil weiblicher Figuren zu erotisieren.⁷⁸⁷ Allein die transgressive Poetik von "Antígona Furiosa", d. h. die Unterwanderung binärer, phallogozentrischer Strukturen Sorge dafür, dass in dem furiosen Stück Frauenfiguren als Medien widerständiger Stimmen ins Feld geführt würden. Dabei ist entscheidend, dass Gambaro die Frauenfiguren in ein archaisches Gefilde zurückführt und mit Mythologemen (und ihren entsprechenden Psychologemen) operiert. "Antígona Furiosa" bedient sich so der Logik der Transposition, verfährt metathetisch, nimmt Vertauschungen und Umbesetzungen vor.

Die Figur der Antigone ist bekanntlich zwischen dem Verlangen, ihren Bruder zu bestatten und der Staatsräson, die dies verbietet, hin und her gerissen. Judith Butler erläutert in ihrer Antigone-Studie, in der sie sich unter anderem auf Hegels Interpretation der Sophokleischen Tragödie, doch ebenso darauf bezieht, dass diese psychoanalytisch gedeutet werden könne, dass der Ödipus-Mythos – der Antigone gebiert – das staatstragende Inzesttabu begründe. Vor allem geht es Butler darum, eine subversive, antinormative Lesart der Antigone zu versuchen. Nicht umsonst suche sich Antigone als 'Tochter Ödipus' mit ihrem toten Bruder zu vereinigen. Damit propagiere sie ein neues Verwandtschaftsmodell. Butler schlägt Antigone deswegen als Identifikationsfolie für gleichgeschlechtliche oder nicht-normativierte Elternpaare und andere Familienkonstellationen vor.⁷⁸⁸ Gambaros Stück berührt solche Umformulierung zwar weniger. Doch während Butler allzu fraglos hingenommene Binaritäten kritisiert und darauf beharrt, Antigone sei aufgrund ihrer Herkunft genuin different, zudem weder an einen Mann gebunden noch besitze sie mütterliche Identität, bringt die Argentinierin spannungsreiche, ja sogar paradoxe weibliche Identitäten bzw. Differenzen auf die Bühne. Auch subversive Anteile im Sinne Butlers ließen sich der performativen Präsenz der Figuren Gambaros zuschreiben. Butler fasst

die Inszenierung bereits als eigener, wenn auch zerstreuter Text, innerhalb dessen sich entstellte Körper in ihrer gestischen und mimischen Zeichenhaftigkeit (und einem eher stimmlichem als verbalen Ausdruck) auf der Bühne präsentierten und mit der Körperlichkeit des Publikums kommunizierten. Die Prinzipien von Krise und Mangel wirkten dabei formgebend. Siehe zu Artaud, zu seinen grammatikalischen Zerschlagungen und außerdem speziell zu seinem Konzept des organlosen Körpers: Eiermann, *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, S. 124ff. Zur Verfasstheit organischer Katastrophenszenarien bei Artaud siehe Matthias Warstat, "Kann Theater töten? Überlegungen zu Brecht und Artaud", in *Paragrana* Nr. 1, Band 20 (1011), S. 316-327.

⁷⁸⁶ Gambaro, "Antígona Furiosa", in dies., *Teatro 3*, Buenos Aires 1989 (enthält außerdem "Viaje de invierno", "Sólo un aspecto", "La Gracias", "El miedo", "Decir sí"; u.a.). Das Stück wurde auf vielen Bühnen Lateinamerikas aufgeführt und später auch in den USA reinszeniert.

⁷⁸⁷ Taylor, *Disappearing acts. Spectacles of gender and nationalism in Argentina's "Dirty War"*, S. 17.

⁷⁸⁸ Siehe erneut Butler, *Antigone's Claim. Kinship between Life and Death*.

Verwandtschaft als eine Matrix aus wiederholenden Praktiken auf, gegen die anzugehen sei; bei Gambaro ist Wiederholung dort ein formgebendes performatives Prinzip, wo um Leerstellen gekreist wird, wo (u.a. verwandtschaftliche) Absenzen präsent werden, die die Folge gewaltsamer, staatlich produzierter (und nicht von souveräner) Separation sind.

"Antígona Furiosa" bezieht sich auf die *Madres de Plaza de Mayo*. Wie Taylor herausgestrichen hat, erfüllten diese zur Zeit der argentinischen Diktatur, weil sie in erster Linie ihre Kinder zurückforderten, eine traditionale, vom Patriarchat vorgesehene Frauenrolle. Auch das Motto der *Madres*, sie seien erst durch ihre Kinder zu sozialen Akteurinnen geworden, kommt Taylor zufolge einer weiblichen Selbstverleugnung gleich.⁷⁸⁹ Bei Gambaro finde sich diese aus dem Iokaste-Komplex abgeleitete "feminine self abnegation" wieder, da sich Antígona kaum in sich selbst zu verlebendigen suche. In der Tat versucht sie erst einmal, ihrem toten Bruder Polyneikes Leben einzuhauchen:

Antígona: Oh, Polinices, hermano. Hermano. Hermano. Yo seré tu aliento.
(*Jadea como si quisiera revivirlo.*) Tu boca, tus piernas, tus pies. Te cubriré.
Te cubriré.⁷⁹⁰

Jenseits dieser Lektüre Taylors, die vielmehr die symbolische Selbstabgabe einer weiblichen Figur am toten Bruder ins Auge fasst, als die Selbstaufgabe angesichts eigener Nachkommen, ist herauszustreichen, dass in Gambaros Stück das zentrale Verlangen der antiken Figur – jenes nach einer Bestattung der Toten – adaptiert und modernisiert wird. Der Hinweis auf die existentielle Bedeutung von Memoria-Kultur nimmt dabei eine zentrale Rolle ein. Wie in der klassischen Antigone garantiert in Gambaros Stück die Bestattungs- und Erinnerungskultur, dass die Lebenden den symbolischen Kontakt zu den Toten nicht verlieren. Taylor verweist in diesem Zusammenhang auf Elisabeth Bronfens Studien zu Tod und Weiblichkeit und apostrophiert: "To paraphrase Bronfen's words, [Gambaro's] play is both an obituary and a memento mori."⁷⁹¹

Gambaro moduliert in ihrer Bearbeitung soziale Gewalterfahrungen des 20. Jahrhunderts innerhalb eines spezifisch lateinamerikanischen Kontextes. Doch sie bezieht sich auch explizit auf eine Matrix, in der Frauen während der argentinischen Diktatur von 1976 *gegenderte* Exklusionen erfahren haben. Zwar wird in "Antígona Furiosa" der Plot des antiken Hypotextes beibehalten, d.h. der Kampf, der Polyneikes das Leben kostet, Antigones Entschluss, dessen Körper zu bestatten, die Debatte zwischen Kreon und Haimon, die Prophezeiung Tereisias und Antigones Suizid. Allerdings werden die 1470 Zeilen des Sophokleischen Stückes auf 20 Seiten

⁷⁸⁹ Vgl. Taylor, *Disappearing acts. Spectacles of gender and nationalism in Argentina's "Dirty War"*, S. 219. Die *Madres* hätten deswegen systemimmanent agiert, so Taylor.

⁷⁹⁰ Gambaro, "Antígona Furiosa", a.a.O., S. 200.

⁷⁹¹ Taylor, a.a.O., S. 209. Taylor bezieht sich hier auf Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1992.

"teleskopiert"⁷⁹² und der Helden-Stammbaum variiert, wenn etwa Kreon zu einer bloßen Repräsentanz oder Hülle mutiert, die sämtliche Figuren des Stückes anlegen, wenn sie von einer mächtigen Position aus sprechen. Und doch wird Antigone in den Mittelpunkt gestellt. Denn innerhalb des antilinearen, elliptischen Werks und seinem inkohärenten Zeitmanagement kann sie noch nach ihrem Tod in der Rückblende von den Ereignissen berichten und damit eine besonders starke Liaison mit den Opfern der Gewalt eingehen.

Gambaros Differenzierung des antiken Stoffes unterscheidet sich von weiteren lateinamerikanischen Antigone-Adaptationen⁷⁹³ primär dadurch, dass sie dem Gedenken an die zivilgesellschaftlichen Akteurinnen der *Plaza de Mayo* dient. Der Auftritt der *Madres* geschieht ganz dezidiert wider eine logozentrische Geschichtsauslegung und steht für eine paroxistische, leidenschaftliche Sprach- und Körperlichkeit ein.⁷⁹⁴ "Antígona Furiosa" konzentriert sich in diesem Sinne auf einen sozialen Text und auf dezentrierte, maternale Widerstandsreden und unterwandert damit automatisch hegemoniale Narrative. Diese zeithistorische, argentinische Anpassung des klassischen Stoffes, die sich spannungsreich zwischen matriarchalem Furor und patriarchalem Hypotext bewegt, lässt Antigone sozusagen desertieren.

Außerdem bezieht sich "Antígona Furiosa" noch auf weitere Hypotexte. Auch Shakespeares Ophelia scheint in Gambaros Stück auf. Schon verwundert es weniger, dass Ernesto Carlos Vallhonrat in einem *Piquetero*-Roman, in dem sich ebenso Anklänge an das erzwungene Verschwinden finden, eine argentinische *réécriture* "Hamlets" liefert.⁷⁹⁵ Doch während bei Vallhonrat das Volumen der Tragödie im Laufe eines apokalyptischen, disseminierenden Karnevals personell anschwillt und jede Form von Migration naturalisiert, ja von dieser beinahe verschlungen wird, kürzt Gambaro nicht nur das Figurenarsenal, um die Figur der Antigone zu fokussieren, sondern zitiert Ophelia vielmehr als bewusst hypertextuelles, einbrechendes (Stör-)Element: "Corifeo: ¿Quién es ésa? ¿Ofelia?".⁷⁹⁶

⁷⁹² Vgl. Taylor, *Disappearing acts. Spectacles of gender and nationalism in Argentina's "Dirty War"*, S. 210.

⁷⁹³ Bemerkt sei hier, dass eine ganze Reihe lateinamerikanischer Antigone-Versionen vorliegen. Siehe etwa Leopoldo Marechal, *Antígona Vélez* [1951], Buenos Aires 1965, Jorge Andrade, *Pedreira das almas* [1957], São Paulo 1958; Luis Rafael Sánchez, *La pasión según Antígona Pérez* [1968], Puerto Rico 1978. Innerhalb der mit Gewaltthematik befassten klassischen literarischen Werke, deren Adaptation angesichts von Zensur eine optimale Camouflagemöglichkeit bieten, nimmt *Antígona* eine federführende Rolle ein, da der Stoff um politische Führung und Missführung, um das Aufeinandertreffen von öffentlicher und privater Sphäre, um kollektive Schuld und Zeugenschaft kreist. Die genannten Werke dramatisieren zwar ihrerseits eine periphere, aber keine von der Warte der Gender-Studies betrachtete Geschichte der Gewalt.

⁷⁹⁴ Siehe hierzu auch Ana María Llurba, "Antígona Furiosa, ¿una voz femenina?", in *Gramma Virtual* Nr. 1, 1. Jahrgang, September 2000: <http://www.salvador.edu.ar/gramma/1/ua1-7-gramma-01-01-17.htm>. (2. 9. 2010). Llurba bezieht sich wiederum auf Jill Scott, die Gambaros *Antígona* eine *razón loco-ex-centrista* zuschreibt. Siehe Jill Scott, "Griselda Gambaro's *Antígona Furiosa*: loco(ex)centrism for 'jouissan(SA)'" in *Gestos* Nr. 15, 1993, S. 99-110, S. 105.

⁷⁹⁵ Ernesto Carlos Vallhonart, *Piqueteros. Ruta 3 Km 26. El crimen de las hermanitas P. Un hecho real*, Buenos Aires 2004.

⁷⁹⁶ Gambaro, "Antígona Furiosa", a.a.O., S. 197. Auch Ophelia vergeht an Tod, Verschwinden und Verschwiegenheit.

Selbstverständlich enthebt Gambaro, indem sie hypertextuell verfäht, den Antigone-Stoff auch seiner Epochalität. Radikal heruntergebrochen wird ihre Adaptation in dem Moment, wo explizit innovative Figuren, nämlich Corifeo und Antinoo, eingeführt und innerhalb eines karnevalesken postdiktatorischen Diskurses angesiedelt werden. Die beiden Figuren schlagen einen dialogischen, machtkritischen und gleichzeitigen wankelmütigen Ton an, der die soziale Gespaltenheit der argentinischen Redemokratisierungsphase reflektiert:

Corifeo (*bondadosamente*): El castigo siempre supone la falta, hija mía. No hay inocentes.

Antinoo (*bajo*): ¿Nunca? (Se recompone.) Lo apruebo: ¡muy bien dicho!⁷⁹⁷

Weitere Reformulierungen des antiken Stoffes finden sich darin, dass Antígona die Widersprüche zwischen unterschiedlichen sozialen Systemen – die Asymmetrie, dass auf der einen Seite der Tyrann, auf der anderen Seite das unterworfenen Volk steht – als besonders schockierend empfindet, weil sie ihren Glauben verloren hat. Die Stimme, mit der die Protagonistin das Recht einfordert, Toten und Verschwundenen gebührend Ehre zuteil kommen zu lassen, wird durch ihren ungläubigen Gestus extrapoliert. Auch wird Antígona rachsüchtig. Wie bereits Cortázar dem Wahnsinn einen politisch signifikanten Stellenwert beimaß, begreift Gambaro Rachsucht als politische Kompetenz. Erst ruft Antígona: "¡Loco es quien me acusa de demencia!", dann folgt: "¡Yo mando!"⁷⁹⁸

Abschließend sei bemerkt, dass die Verbalisierung und Performierung, also die Aussprache, aber auch die handlungsbezogene, materielle und körperlich prozesshafte und doch unmittelbar wirkende Offenbarung von Trauer, die Antígona anstrengt, dieser eine mächtige Position verleihen: die Protagonistin wird zur Fürsprecherin der Toten. Während sie erst noch spricht: "Debiera, pero no hay. ¿Ves césped? ¿Ves piedra? ¿Ves tumba?"⁷⁹⁹, und damit auf das Fehlen von Grabstätten hinweist und die unfassbare Absenz der zwangsweise Verschwundenen metonymisiert, ruft sie später aus: "¡Cadáveres! ¡Cadáveres! ¡Piso muertos! ¡Me rodean los muertos! Me acarician... Me abrazan... Me piden..."⁸⁰⁰ Hier geschieht Ähnliches wie in Nestor Perlongher's Gedicht "Cadáveres" (das ein Jahr nach der Premiere von "Antígona Furiosa" publiziert wird): es findet eine für den Trauerakt wie für die kontra-euphemistische beim-Namen-Nennung des erzwungenen Verschwindens notwendige symbolische Kadaverisierung statt. Die Verschwundenen werden auf der Bühne zu Toten, sie erlangen einen Status, der ihnen vom Regime, dem sie zum Opfer gefallen sind, verwehrt wurde.

⁷⁹⁷ Gambaro, ebd., S. 211. Allerdings wird Antinoo (als weibliche Figur) noch die Frauen an ihren Platz zurückpfeifen und damit den Diskurs des Stückes punktuell subvertieren: "¡Las mujeres no luchan contra los hombres!" (S. 204).

⁷⁹⁸ Dies., ebd., S. 203 f.

⁷⁹⁹ Ebd., S. 197.

⁸⁰⁰ Ebd., S. 200. Hier heißt es aber auch: "¿Qué?" Das Begehren der Toten ist nämlich diffus, nur schwer zu entschlüsseln.

Durch ihre kritische Aussprache erhält Antígona jedoch selbst einen wiederum zombiehaften Status⁸⁰¹, der eine ursprüngliche Bedeutung des Wortes Trauer anverwandelt: das Fallen. Zwischen den Toten wandelnd geht sie nieder, erhebt sich wieder, geht erneut zu Boden, erhebt sich. Diese paroxistische Repetitivität, eingebettet in die von Anaphern und Analepsen geschaffene, zyklische Zeitlichkeit des Stückes, ist eine radikal performative Antwort auf die radikale Andersheit, die die Verschwundenen, die erst metathetisch zu Toten ernannt werden müssen, bedeuten. Die unvermittelbare Figur der *desaparecidos* wird so materiell und rituell emergent. Vermittels dieser performativen Prozedur, unter der sich Antígona selbst körperlich windet, unterminiert die Protagonistin darüber hinaus jede Anweisung, sie, die Verrückte, möge zum Schweigen gebracht werden (wie die "locas" der *Plaza de Mayo* während der Diktatur).⁸⁰²

Gambaros Antígona sei, so Llurba, derartig stark gestisch und visuell markiert⁸⁰³, dass ihr Vorgehen gegen das Trauma des Verschwindens eher als Kampf (um die Opfer) denn als Wiederbelebung (der Opfer) bezeichnet werden müsse. Weiterhin scheint wichtig herauszustreichen, dass das Werk, trotz der hybriden Verfahrensweisen, die Gambaro anwendet, auf eine Wiederbelebung heroisch-matriarchalischen Sprechens hinausläuft.⁸⁰⁴ Diese Antigone-Figur, die mit den Verschwundenen fusioniert, weil sie sich zu ihnen hinabbeugt, nachdem sie sie als Tote imaginiert und gar in Tote transformiert hat und damit Absenz-Effekte in Präsenz-Effekte transponiert hat, diese Figur, die wie die *Madres de Plaza de Mayo* zwischen der Gesetzeslosigkeit und der Gesetzlichkeit eines spezifischen patriarchalen Systems oszilliert, antwortet auch auf die in Lateinamerika erfolgte Maskulinisierung der Antigone, mit der sich Jean Franco befasst hat.⁸⁰⁵

3.6.6 Ausblick: Performative Körper- und Gender-Prozesse

Jean Franco zufolge haben in Lateinamerika tendenziell männliche Autoren die Aufgabe übernommen, die Opfer politischer Gewalt signifikant zu betrauern. Gambaro bricht mit dieser Tradition. Im nächsten Kapitel wird unter anderem zu zeigen sein, ob und in welcher Weise die Vertreterinnen der "Camada Cadáver" darauf aufbauen. In jedem Fall findet die von Vertretern der "literatura comprometida" wie David Viñas bis heute verteidigte Ansicht, eine engagierte Beteiligung am kulturellen Feld verlange notfalls auch, dass der eigene Körper hergegeben werde

⁸⁰¹ Antígona spricht: "Que las leyes, ¡qué leyes!, me arrastran a una cueva que será mi tumba. Nadie escuchará mi llanto, nadie percibirá mi sufrimiento. [...] No estaré con los muertos ni entre los vivos. Desapareceré del mundo, en vida." Das Gesetz wird Antígona lebendig begraben. Vgl. Gambaro, ebd., S. 210.

⁸⁰² Vgl. Taylor, *Disappearing acts. Spectacles of gender and nationalism in Argentina's "Dirty War"*, S. 209.

⁸⁰³ Siehe ebenso Llurba, "Antígona Furiosa, ¿una voz femenina?", a.a.O.

⁸⁰⁴ Vgl. Taylor, ebd.

⁸⁰⁵ Vgl. Jean Franco, "Gender, Death and Resistance - Facing the Ethical Vacuum", in *Chicago Review*, Nr. 4, Band 35, (1987), S. 59-79. Dazu auch Taylor, a.a.O., S. 222.

("poner el cuerpo")⁸⁰⁶, auf der Bühne ein idealen Raum. Hier können Körper Zeichen des Widerstands setzen, wie es die *Madres de Plaza de Mayo* im öffentlichen Raum (und im Übrigen: iokastisch) vorgeführt haben.

Dass Frauen den "Proceso de Reorganización Nacional" auf ganz spezifische Weise am eigenen Leib zu spüren bekommen haben, weil sie sexualisierte Gewalt erleben mussten oder in ihrer Rolle als Schwangere, Gebärende oder Mütter funktionalisiert, gedemütigt und gefoltert wurden, kann auf der Bühne wiederum über Körper offenbar werden, die sich nachsprachlich zeigen und äußern – zum Beispiel, indem sie delirieren. Hier wird der Körper nicht nur in seiner eigenen faktischen Präsenz offenbar, die bereits materiell und symbolisch bedeutsam ist, weil sie sich vor der Folie zehntausender gewaltsam abwesend gemachter Körper situiert. Er affirmiert zudem das Faktum der Negation, das hinter der staatsterroristischen Praxis des Verschwindenlassens steht, weil er auf seine Existenz setzt, die gegenüber dem Fehlen jener, die 'verschunden wurden', als Differenz deutlich wird. Diese Differenz als untragbar zu vermitteln, kann verlangen, dass unterschiedliche Repräsentationsmedien und -modi – Sprache, Körper – desintegriert werden, weil sie sich den Folgen der Depräsentation beugen. Sie beginnen zu kreisen, wie es die *Madres de Plaza de Mayo* im pragmatischen Sinne getan haben und damit eine eigene performative Kultur im öffentlichen Raum initiiert haben.

Mit dem Ausbruch der argentinischen Krise von 2001/02, die die Aktivitäten der *Madres de Plaza de Mayo* erneut anstößt, treten ebenso die Körper junger Aktantinnen in Erscheinung. Barbara Sutton hat in einer Studie untersucht, inwieweit weibliche Körper in den tumultuösen Zeiten wiederholt zu Orten des Widerstandes werden und deutlich machen, dass sich Subjektivität durchaus körperlich artikuliert.⁸⁰⁷ Bereits die Theatermacher/innen Beatriz Catani (geboren 1955) oder Patricia Zangaro (geboren 1958) setzen sich unter anderem in diesem Sinne mit den körperlichen Spuren der Ära der Gewalt und des Verschwindens auseinander. Catanis Stück "Cuerpos (a)banderados" von 1998 etwa handelt von dem Fund einer Leiche, die von eigenartigen Bisswunden entstellt ist. Zwei Schwestern, von denen die eine den Leichenfund macht, bemühen sich, diesen zu dokumentieren, müssen sich des toten Körpers letztlich aber entledigen, damit er sie nicht selbst belastet. Die Vorgänge werden von einer Figur mit bürokratischen Attitüden kommentiert, die dadurch, dass sie fortlaufende Wortspiele mit dem

⁸⁰⁶ Hier Guillermo Saccomano, "Poner el cuerpo", anlässlich des 70. Geburtstag von Viñas, auf *Avizora*: http://www.avizora.com/publicaciones/biografias/textos/textos_v/vinas_david_0001.htm#Poner_el_cuerpo. (10. 10. 2010).

⁸⁰⁷ Barbara Sutton, "Poner el Cuerpo: Women's Embodiment and Political Resistance in Argentina", in *Latin American Politics & Society* Nr. 3, Band 49, Herbst 2007, S. 129-162. Sutton zufolge sind weibliche Körper von der nationalen Krise besonders betroffen. Sie stellen sich den sozialen Herausforderungen jedoch auch darüber, dass sie vermehrt an Protestaktionen teilnehmen, ihren Körper in Gefahr bringen und auf klassische *Gender*-Privilegien verzichten.

verneinenden Präfix "a-" betreibt, Kommunikation unterminiert. Die Sprache scheint vom Staatsterror noch dermaßen entstellt, dass nur der defigurierte Leichnam eine Referenz bleibt. Zangaro wiederum wird noch im Zusammenhang mit dem *Teatro x la Identidad* und ihrer Hommage an die *Abuelas de Plaza de Mayo* Erwähnung finden. Ihr ab Ende der 1980er Jahre entstehendes Werk ist grundsätzlich der Ausleuchtung gesellschaftlicher Ausgrenzungsprozesse und neuen, verstreuten Formen politischer Gewalt gewidmet und stellt auch die Frage, welche (weiblichen) Widerstandsmöglichkeiten bleiben. Die Beziehung zwischen anwesenden und abwesenden Körpern bzw. die Abständigkeit zwischen diesen bleibt dabei ein Bühnensujet.

Die Erfahrung der letzten argentinischen Diktatur und insbesondere die des erzwungenen Verschwindens hat, aufbauend auch auf dem Werk Gambaros oder Pavlovskys (sowie der Kritik an diesem), eine besondere Sensibilität für Prinzipien gefördert, die die performativen Kulturen grundsätzlich prägen, etwa die (eher prozessuale denn statische) Dualität von Anwesenheit und Abwesenheit oder das Offenbarwerden von auf der Bühne agierenden, von ihr abtretenden und späterhin auf ihr fehlenden Körpern. Für die argentinische Bühnenkultur ist das Verschwinden spätestens seit der letzten Diktatur nicht nur ein ästhetischer Modus, ein virtueller Prozess, sondern ein Politikum, auf das mit genuin performativen Verfahrensweisen geantwortet wird, die sich im Laufe der neunziger Jahre und nach der Jahrtausendwende noch in Richtung biodramatischer Perspektiven weiterentwickeln werden.

3.7 Gesamtausblick: Gegen-(Dar-)Stellungen der *desaparición forzada* in Wort und Bild und auf der Bühne

Das Verdienst der in diesem Kapitel behandelten argentinischen Intellektuellen und der von ihnen geschaffenen Kulturproduktionen liegt in der differenten und dissidenten Betrachtung der mit dem 24. März 1976 einsetzenden soziopolitischen Situation Argentiniens und insbesondere in der kritischen Lektüre der ideologischen, rhetorischen und medialen Abbreviaturen, Euphemisierungen und Verschleierungen eines tausendfach verübten Menschenrechtsverbrechens, das zum Kennzeichen des sogenannten "Proceso de Reorganización Nacional" wurde: das erzwungene Verschwinden. Diese kritischen Betrachtungen, die vorgenommen wurden, obgleich die Zensur das kulturelle Feld extrem beeinträchtigte, haben dazu beigetragen, dass die offiziell verordnete Paradigmatisierung des Menschenrechtsverbrechens medial und ästhetisch unterwandert wurde und die im Zuge der *desaparición forzada* staatlich und gesellschaftlich produzierten Abwesenheiten und Traumatisierungen außeroffizielle Figurationen erfuhren. Der gewaltsamen Depräsentation, die

die Staatsverbrechen verursacht hatten, wurden damit kontra(re)präsentative Verfahren entgegengesetzt.

Die Generation, die Thema dieses Kapitels war und die schon deswegen als stark heterogen bezeichnet werden muss, weil die sozialen, politischen und kulturellen Repressionen während der Diktatur sie existentiell betroffen haben, ist unter anderem von der "literatura comprometida" der späten 1950er und der 1960er Jahre geprägt. Wie das Werk Rodolfo Walshs zeigt, war es dieser engagierten Literatur darum zu tun, die sozialen Transformationen ihrer Zeit zu registrieren. Ihre Vertreter/innen standen für gesellschaftliches Engagement ein. Politische und soziale Bedingungen wurden untersucht, aber auch angeprangert. Die Werke kombinierten einen investigativen Duktus mit einer suggestiven Schreibweise: Resultat waren hybride Texte, denen es nicht an fiktionalen Elementen fehlte. Einige der Texte der "literatura comprometida" können als Vorläufer des *New Journalism* bezeichnet werden. Dass Walsh zusammen mit den Argentinern Jorge Ricardo Masetti und Rogelio García Lupo sowie Gabriel García Márquez 1959 in Kuba die Nachrichtenagentur *Prensa Latina* gegründet hatte und später in Argentinien nach dem Putsch von 1976 das Informationsnetzwerk ANCLA (*Agencia de Noticia Clandestina*) ins Leben rief, steht bis heute für eine Kultur der Kontrainformation, die sich im Kontext der ideologischen Polarisierung des Kalten Krieges artikuliert und Stellung bezog zu den sozialen und politischen Bewegungen, die zu dieser Zeit in Lateinamerika stattfanden.

Als nach dem Putsch von 1976 in Argentinien die systematische Zensur einsetzt, folgt eine Kulturproduktion, die in vielen Bereichen, sei es in der Literatur oder den visuellen und performativen Künsten, metaphorische oder zumindest transgressive Verfahrensweisen wählt. An den Werken, die unter den diktatorischen Bedingungen entstanden, fallen, wie dieses Kapitel gezeigt hat, zum Beispiel Vertextungsmodi auf, die beinahe kriminologisch operieren, weil sie Verschlüsselungen vornehmen und nach Methoden der Entschlüsselung suchen. Roland Spiller spricht deswegen auch von "literarischen Detektiven des Río de la Plata", die sich dem "Problem der literarischen Darstellung von Wirklichkeit oder der Geschichte stellen" und literarische Ermittlungen und erzählerische Untersuchungen anstrengen.⁸⁰⁸ Daneben stehen lyrische Formen, die auf falsche Fährten führen, indem sie sprachliche Strukturen denaturalisieren. Im Bereich des Films und anderer visueller Künste sind bildliche Verstärkungs- und körperliche Verstellungs- bzw. Entstellungstechniken herausgestellt worden, die, wie auch im Fall einiger literarischer Werke, Topoi und Techniken der Phantastik aufgreifen, das heißt mit Systemwechseln und Simulationen arbeiten. Im literarischen Zusammenhang mag relevant sein, dass Rodolfo Walsh als Autor von Kriminalliteratur debütierte, dass dies sein späteres Schreiben beeinflussen

⁸⁰⁸ Vgl. Spiller, *Zwischen Utopie und Aporie. Die erzählerische Ermittlung der Identität in argentinischen Romanen der Gegenwart*, insbesondere S. 101-109; Zitat S. 101.

würde – und dieses wiederum jene Autor/innen prägen würde, die nach seinem gewaltsamen Verschwinden tätig werden. Walshs kontrainformative Ästhetik, die als stellvertretend für weitere Schreibweisen verstanden werden kann, die der "literatura comprometida" zugehören, erfährt demnach mit der metaphorischen Wende, die auf die massiven Repressionen antwortet, eine gewisse Kontinuierung. Ähnliche Tendenzen des Engagements und der Kontrainformation, die sich in den argentinischen Bildermedien – zum Beispiel im *Terver Cine* – und in den szenischen Darstellungsformen während der fünfziger und 1960er Jahre ausgebildet hatten, finden sich ihrerseits in einigen visuellen und performativen Produktionen variiert, die während der Diktatur oder unmittelbar danach entstanden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass dem erzwungenen Verschwinden und dem Wahrnehmungstod, also jenen Staatsverbrechen und wahrnehmungspolitischen Strategien, die die letzte argentinische Diktatur auf besondere Weise kennzeichnen, trotz Zensur, trotz Exil und "insilio" und allen damit verbundenen Verwerfungen, die sich in den Jahren 1976 bis 1983 in Argentinien ereigneten, zur Zeit des Regimes selbst – d.h. *ad hoc*, inmitten den Terrors – ästhetische Verfahrensweisen entgegengesetzt wurden, die die Ereignisse kritisch vergegenwärtigten. In der frühen postdiktatorischen Phase wurde dies unter neuen kulturpolitischen Bedingungen fortgesetzt. Die Traumata indes wirken noch lange nach.

Die Aussagen und Medien, die während der Repressionen und nach dem "destape", also vor Beginn des Neoliberalismus der 1990er Jahre entstanden, besitzen heute große mnemonische Relevanz in Argentinien. Im Kontext des nationalen Erinnerungsjahres 1996, als sich der Diktaturbeginn zum zwanzigsten Male jährt, erfahren sie die ersten Relektüren, weil eine Generation präsent wird, die die Diktatur überwiegend nicht bewusst erlebt hat. In dieser Untersuchung werden einige Kulturschaffende dieser Generation vorgestellt und unter der Bezeichnung "Camada Cadáver" zusammengefasst. Die Arbeiten dieses 'Wurfs' von Autor/innen und Vertreter/innen der visuellen und performativen Künste nähern sich dem Thema aus Perspektiven, die deutliche historische und ästhetische Differenzen zu jenen Perspektiven aufweisen, die die Generation, die die Diktatur bewusst erlebt hat, entworfen haben. Einerseits stehen viele der Debüts der "Camada Cadáver" unter dem unmittelbaren Einfluss der globalisierten postdiktatorischen Memoria-Desiderate nach 1989, andererseits stehen sie unter dem Druck des neoliberalen Zusammenbruchs Argentinien zu Anfang des neuen Jahrtausends. Die argentinische Krise scheint eine Antizipation anderer ökonomischer Krisen weltweit, führt aber auch dazu, dass in Argentinien erneut von den unbearbeiteten Aspekten der nationalen Vergangenheit gesprochen wird. Die neue Generation betritt das kulturelle Feld, als in diesem Kontext neue zivilgesellschaftliche Bewegungen entstehen.

Dieses hiermit abgeschlossene 3. Kapitel hat sich mit Autor/innen und Künstler/innen befasst, die während der Diktatur und in der postdiktatorischen Zeit bis 1990 tätig waren und die es – neben Memoria-Akteurinnen wie den Müttern und Großmüttern der Plaza de Mayo – mit ihren Äußerungen überhaupt erst möglich gemacht haben, dass das Memoria-Recycling und die zivilgesellschaftlichen Stellungnahmen der "Camada Cadáver" entstehen konnten. Zum Zweck der Übersicht sei noch einmal in Erinnerung gerufen, welche Werke und Äußerungsformen präsentiert und analysiert wurden. Da es sich um Arbeiten aus unterschiedlichen ästhetischen Sektoren und deren Unterformen handelt, scheint die Form einer Tabelle hilfreich, die deren unterschiedliche mediale Optionen und die jeweils unterschiedlichen ästhetischen und medialen Aspekte herausstellt, die den phänomenologischen Sachverhalt des erzwungenen Verschwindens ausmachen. Das phänomenologische Resultat des Staatsverbrechens der *desaparición forzada* besteht darin, dass die Praxis des Verschwindenlassens zu Unsagbarkeit, Unerzählbarkeit und Unzeigbarkeit (insbesondere Unkörperlichkeit) geführt hat, bzw. dass die Folgen dieser Form der Repression, Verfolgung und Vernichtung von Menschen kaum erzählt oder ausgesprochen, nicht gezeigt und nicht gesehen wurden. Die ästhetischen Produktionen und Verfahrensweisen, um die es in diesem Kapitel ging, haben indes versucht, Strategien zu entwickeln, vermittels derer die Folgen dieses (wahrnehmungs-)politischen Verbrechens auf kritische Weise erzählbar, sagbar, sichtbar und zeigbar zu werden scheinen. Wichtig ist, dass diese ästhetischen Stellungnahmen nicht streng von den zivilgesellschaftlichen getrennt werden können, zumal es in Argentinien zu Zusammenschlüssen zwischen Akteurinnen wie den *Madres de Plaza de Mayo* und Künstler/innen gekommen ist. Außerdem sei darauf hingewiesen, dass sich die Verfahrenssectoren durchaus überschneiden können, dass etwa die performativen Strategien, die im öffentlichen Raum stattfanden, z.B. auch plastische Aspekte aufweisen.

Übersicht der in Kapitel 3 analysierten literarischen, visuellen, plastischen und performativen Verfahrensweisen: Produktionen aus den Bereichen Prosa, Lyrik, Fotografie, Film und Theater sowie Aktionen, die im öffentlichen Raum stattgefunden haben

Literarische Verfahren	Prosa	Roman	Ricardo Piglia <i>Respiración artificial</i> (1980)	Luisa Valenzuela <i>Realidad nacional desde la cama</i> (1990)
		Erzählung	Julio Cortázar, "Segunda vez" (1974/1976)	
	Lyrik	Juan Gelman "Notas" (1979/1980)		Néstor Perlongher "Cadáveres" (1987)
Visuelle Verfahren	Fotografie	Künstlerische Fotografie		Res "¿Dónde están?" (1984-89)
		Pragmatische Fotografie		<i>Página/12</i> "Recordatorios" (ab 1988)
				<i>Abuelas de Plaza de Mayo</i> sowie León Ferrari, Adolfo Nigro u.a. "I/dentidades" (1998)
	Film	Fernando Solanas <i>Sur</i> (1988)		Eliseo Subiela <i>Hombre mirando al sudeste</i> (1986)
Performative Verfahren	Aktionen im öffentlichen Raum	<i>Madres de Plaza de Mayo</i> "Siluetazo" (1983) (siehe Kapitel 2)		<i>Grupo Escombros</i> "Pancartas" (1988)
	Post-dramatisches Theater	Eduardo Pavlovsky "El señor Galindez" (1974) "Telarañas" (1976) "Potestad" (1985)		Griselda Gambaro "Antígona Furiosa" (1986)

Im Besonderen sind an den analysierten ästhetischen Produktionen folgende Verfahrensweisen aufgefallen:

Literarische Verfahren	Prosa	Roman	<ul style="list-style-type: none"> ▣ Metadiskursive Verfahren ▣ Metaphorische und kriminologische Verschlüsselungen ▣ Prä- oder posttextuelle Verfahren ▣ Polyphonie
		Erzählung	▣ Verdichtungen, Ellipsen, Systemsprünge
	Lyrik		<ul style="list-style-type: none"> ▣ Metapoetische Verfahren ▣ Ellipsen ▣ Neologismen ▣ Antigrammatischer und materieller Sprachgebrauch ▣ Klangliche Qualität
Visuelle Verfahren	Fotografie		<ul style="list-style-type: none"> ▣ Meta- und intermediale Verfahren ▣ Doppel- und Überbelichtungen, <i>mise en abîme</i> ▣ Pragmatische Nutzung von Porträtdarstellungen ▣ Weiterverwendung von residualem, archivarischem Material
	Film		<ul style="list-style-type: none"> ▣ Bildpoetik ▣ Systemsprünge, <i>Flashbacks</i> ▣ Surrealistische Zitationen, ironische Elemente
Performative Verfahren	Aktionen im öffentlichen Raum		<ul style="list-style-type: none"> ▣ Situative, transitorische Zeichensetzungen ▣ <i>Art-and-Place</i> ▣ Stellvertretungen
	Postdramatisches Theater		<ul style="list-style-type: none"> ▣ Metadramatische Verfahren ▣ Prozesshaftes, materielles und visuelles Bühnengeschehen ▣ Improvisatorische Verfahren, dramaturgische Beteiligung der Schauspieler/innen ▣ Selbstpräsente, mediale und objekthafte Körper ▣ Repetitive, mechanische Körpersignale ▣ Absenz- und Präsenzsignale ▣ Prätextuelle Sprache

Da diese Untersuchung ein Beitrag zur Erforschung lateinamerikanischer Erinnerungskulturen ist, geht es auch um die mnemonische Qualität der analysierten Produktionen. Im Zentrum steht hierbei die Erinnerung an das erzwungene Verschwinden. Weil es sich hierbei um einen sozialen, politischen, kulturellen und juristischen Tatbestand handelt, der nur schwer im konventionellen Sinne repräsentierbar ist, ist der Arbeitsbegriff der Kontra(re)päsentation vorgeschlagen worden. Mit der Verwendung dieses Terminus wird davon ausgegangen, dass die ästhetischen Produktionen, die versuchen, an die *desaparición forzada* zu erinnern, entweder auf paradoxe Effekte oder auf das "oxímoron presencia - ausencia" setzen, oder dass sie versuchen, Passagen zu vermitteln, in denen der (soziale, materielle, mediale und phänomenologische) Prozess der gewaltsamen Verschwindens auf- und abgerufen wird. Noch einmal sei dieser dargelegt: Dort, wo vorher ein Mensch präsent und ergo repräsentierbar war, fehlt dieser, weil ein staatsterroristischer Eingriff erfolgt ist. Der Eingriff verlief nach den Regeln eines systematischen "plan de exterminio", dessen Ziel es war, dass die Opfer eines politischen Systems unaufzeigbar würden. Der Mensch wurde gewaltsam depräsentiert, d.h. verschleppt, illegal inhaftiert, gefoltert, umgebracht und sein Körper an einen unbekannten Ort entfernt. Dieser Sachverhalt war diskursiv (d.h. ideologisch und rhetorisch) vorbereitet worden und wurde medial perpetuiert. Die *desaparición forzada* fußte darauf, dass es keine *corpora delicti* zu geben schien und führte so auch an juristische Grenzen. Die Grenzen der Repräsentation waren in mehrfacher Hinsicht gesprengt worden.

Die Notwendigkeit einer Erinnerungskultur, die sich mit der historischen Tatsache befassen muss, dass in Argentinien während der letzten Diktatur zehntausende Menschen gewaltsam verschwanden, hat ästhetische Produktionen hervorgebracht, die Versuche einer Kontrarepräsentation oder Kontrapräsentation, also der Gegen-Darstellung bzw. Gegen-Stellung des 'Phänomens' der *desaparición* beinhalten. Die Produktionen machen die Passagen von der Präsenz und Repräsentierbarkeit zur gewaltsamen Depräsentation und einer darauffolgenden Irrepräsentabilität auf ästhetisch teilweise irritierende Art erahnbar. Geht man davon aus, dass das erzwungene Verschwinden ebenso die mit ihm befassten ethischen, politischen und juristischen Texte herausfordert, nimmt dies kein Wunder.

Die gegendarstellerischen Versuche, d.h. die ästhetischen Kontra(re)päsentationen der argentinischen *desaparición forzada*, die in diesem Kapitel analysiert wurden, setzen, wie die Übersicht zu zeigen versucht, Momente von Nicht-Erzählbarkeit, Unsagbarkeit, Unsichtbarkeit und Unzeigbarkeit als ästhetische Elemente ein. Viele der Produktionen operieren dabei selbst verschwindend. Sie verwenden Prinzipien, die zwischen einem präsentativen und einem

depräsentativen Pol oszillieren, arbeiten also mit Präsenz- und Absenzsignalen – und versuchen dabei mitunter, die Transformation von Gegenwart in Abwesenheit nachzuvollziehen:

Literarische Produktionen	<ul style="list-style-type: none"> ■ narrative – anti-narrative Prinzipien ■ metaphorische – post-metaphorische Prinzipien
Visuelle Produktionen	<ul style="list-style-type: none"> ■ okulare – anti-okulare Prinzipien
Performative Produktionen	<ul style="list-style-type: none"> ■ körperliche – entkörperlichende Prinzipien

Auf einige dieser Werke beziehen sich wiederum jene Kulturakteur/innen, die ab 1996 ihre Memoria-Versionen des erzwungenen Verschwindens beisteuern. Wie die folgenden zwei Kapitel zeigen werden, wenden auch diese Kulturschaffenden metamediale und metaperzeptive Methoden an.

4 Memoria-Generation II (1996-2006 und danach): Neue mnem(on)ische Verfahrensweisen gegen die *desaparición forzada*

Seit dem letzten Kriegsjahr nahm Norma jeden Sonntagabend eine Stunde lang Anrufe von Menschen entgegen, die glaubten, sie habe übernatürliche Kräfte, sie sei eine Prophetin oder eine Seherin und könne die Verschwundenen, Verlorenen und Vermissten in der vermodernden Stadt aufspüren. [...] 'Lost City Radio' war die beliebteste Sendung im ganzen Land geworden.

Daniel Alarcón

4.1 Von der Memoria-Militanz bei H.I.J.O.S. zum postdiktatorischen Memoria-Recycling: *Second Hand-Materie*?

Dieses Kapitel baut auf der bis hierher theoretisch, empirisch und analytisch fundierten These auf, dass sich die kritischen Kulturproduktionen, die in Argentinien ab 1976 entstanden, von jenem Moment an, wo es zu politischer Repression und Wahrnehmungstod kam, als kontra(re)präsentativ einstufen lassen, weil es darum gehen musste, auf gewaltsam erzeugte Abwesenheit per regelrechter Gegen-Darstellung (auch: performativer Gegen-Stellung) zu antworten. Dass die subtilen kontrainformativen Effekte dieser kontra(re)präsentativen Äußerungen jene offen "engagierten" Medien und Formate zu ersetzen begannen, die in den fünfziger und 1960er Jahren alternative Meinungen vermittelt hatten und spätestens ab 1976 der Zensur direkter als die metaphorischen Verfahrensweisen ausgesetzt waren, ist eine weitere Schlussfolgerung.

Die Ausgangsthese dieses Kapitels, das den Sprung in die postdiktatorische Generation, das heißt zu den sozialen Interventionen und kulturellen Produktionen einiger überlebender Kinder von gewaltsam Verschwundenen sowie einiger weiterer Kulturakteur/innen vollzieht, ist folgende: Da die Abwesenheiten, die die letzte argentinische Diktatur verursacht hat, bis dato andauern, sind Verfahrensweisen der Kontra(re)präsentation nach wie vor gefragt. Die "Camada Cadáver", der von nun an relevante Wurf von Kulturschaffenden, setzt fort, was die Generation vor ihr, darunter teilweise die eigenen Eltern, in Zeiten politischer und sozialer Gewalt initiiert hat: nämlich Gegen-Darstellungen des erzwungenen Verschwindens zu schaffen. Die jungen Kulturakteur/innen, die ab 1996 auf den Plan treten, können allerdings kaum mehr auf ideologische Referenzen zurückgreifen, wie es ihre genetischen oder symbolischen Eltern taten. Ebenso wenig spielen sie in der Weise mit dem eigenen Leben, wie jene Intellektuellen, die ab 1976 gegen den "genocidio cultural" antraten. Und doch sind sie als Überlebende auf existentielle

Weise von der *desaparición forzada* geprägt. Ihr Recycling der kontra(re)präsentativen Kultur der siebziger und 1980er Jahre bedeutet die Neuverwertung und Aufbereitung eines Stoffes – des erzwungenen Verschwindens – sowie die der materiellen, medialen und ästhetischen Kulturerzeugnisse der diktatorischen Zeit. Diese Wiederverwertung vollzieht sich einerseits unter den Bedingungen und Prämissen eines seit 1989 paradigmatisch globalisierten Bewusstseins um die Notwendigkeit pluraler historischer Memoria und entsprechender Vergegenwärtigungsverfahren, andererseits schließt die Betonung des Pluralen ein, dass es zu Diskursen und Praktiken postdiktatorischer Memoria-Arbeit kommt, die auch auf lokalen Traditionen fußen oder an sie erinnern – wie im Falle von "literatura comprometida" oder *Tercer Cine*.

Die materiellen und medialen Produktionen der fortgeschrittenen postdiktatorischen Zeit in Argentinien besitzen so durchaus eine lokale Spezifität. An den globalen Memoria-Markt finden sie unter anderem Anschluss über die neuen Medien. Viele der im letzten Kapitel behandelten Werke sind entstanden, als Kulturmedien durch biblio- und ikonoklastischen Eingriffe bedroht waren und teilweise materiell vernichtet wurden. In diesem Kapitel hingegen ist wichtig, dass von einem Memoria-System ausgegangen werden kann, in dem Diskurse, Praktiken und Materialien innerhalb eines Kommunikations- und Kulturfeldes zirkulieren, das unter Umständen von den Funktionsprinzipien der digitalen Medien geprägt ist. Was bedeutet seit dem digitalen *Turn* mnemonische Materialität? Was, im Sinne Assmanns, Spurenhaftigkeit und Einschreibung? Was meint, in den Worten Beatriz Sarlos, die "eigentliche Materie der Geschichte", was, Elizabeth Jelin zufolge, der Kampf um (die "richtige") Erinnerung?

Da die "Camada Cadáver" von den neuen Medien existentiell geprägt ist und McLuhan bereits davon sprach, dass die Medien die perzeptive Sensibilität derjenigen transformieren, die mit ihnen zu tun haben, wird hier davon ausgegangen, dass sich das Memoria-Recycling der nun relevanten Kulturschaffenden nicht nur medial an der dynamischen Logik des global abrufbaren Hypertext-Systems inspiriert, sondern ebenso neue kritische Perspektiven und Sensibilitäten entwirft. Die rezenten Antworten auf die Zeit von Gewalt und Wahrnehmungstod sind zwar *ex post* produziert worden und ihre Auswirkungen und Weiterentwicklungen noch nicht in Gänze absehbar. Kaum anzuzweifeln aber ist, dass sie die Memoria an das erzwungene Verschwinden weiter diversifizieren und hegemonialer Wirklichkeitsauffassung, ganz im Sinne der kulturellen Dissidenzen der Generation, die unter der Diktatur tätig war, weiter entgegenwirken. Dazu gehört auch, dass sie die kulturellen Produktionen dieser Zeit selbst in Frage stellen. Zugleich schließen sie an manche Praktiken und Diskurse an, wenn sie z.B. auf den verschärften

Neoliberalismus und den nationalen Notstand von 2001/02 eingehen und damit gesellschaftliche Verantwortung übernehmen.

In einem Interview mit fünf kulturschaffenden Kindern von zwangsweise Verschwundenen – darunter Albertina Carri und Félix Bruzzone –, das *Página/12* anlässlich des 33. Jahrestages des Diktaturbeginns im Jahr 2009 unter dem Titel "Los desaparecidos no pueden pasar desapercibidos" veröffentlicht hat, heißt es:

[...] Nicolás Prividera y Albertina Carri, el escritor Félix Bruzzone y los músicos Malena D'Alessio de Actitud María Marta y Gastón Gonçalves en Los Pericos —todos ellos hijos de desaparecidos— se juntaron para repensar su lugar en la historia argentina como portadores de una mochila que no sólo no les pesa sino que les gusta cargar'.⁸⁰⁹

Die Rede ist von einem Rucksack, an dem diese Kulturschaffenden zu tragen haben – den sie jedoch auch gerne schultern. Ein Kommentar Carris unterstreicht die Überlegung, dass sich die für diese Untersuchung relevanten Beiträge trotz der Annahme, mit 1989 sei eine posthistorische Situation besiegelt worden, in einen ideologischen Bezug setzen lassen und dabei wiederverwertend ausfallen: "La forma artística de cada uno es también una forma de lucha y de recuerdo".⁸¹⁰ Die Regisseurin, Tochter des Soziologen Roberto Carri, dessen Schreibweise in *Isidro Velázquez: Formas prerevolucionarias de la violencia* von 1968 an Walsh erinnert⁸¹¹, lässt die Begriffe "Erinnerung" und "Kampf" fallen. Diese sind aus den Studien Jelins bekannt, wo diese von den aktuellen "luchas por la memoria" spricht. Und doch scheint Carris Vorstellung von Kampf mit Einschränkungen auch auf die ideologische Zeit zu verweisen, in der ihr Vater aktiv war. Noch heute wird in Argentinien von "militancia" oder "militar" oder "militante" gesprochen, wenn es um Formen zivilgesellschaftlicher Partizipation geht; im Falle der im Verband organisierten Kinder von Verschwundenen, H.I.J.O.S.⁸¹², ist die Rede von "militantes de H.I.J.O.S." Von den Repräsentant/innen der "Camada Cadáver" haben einige bei H.I.J.O.S. mitgearbeitet, so Félix Bruzzone und Lucila Quieto. Carri, deren Film *Los rubios* eine ungeahnt

⁸⁰⁹ Matías Córdoba, "Los desaparecidos no pueden pasar desapercibidos", in *Página/12* vom 19. März 2009, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-3945-2009-03-20.html>. (1. 9. 2010).

⁸¹⁰ Albertina Carri in Córdoba, ebd.

⁸¹¹ Roberto Carri, *Isidro Velázquez: Formas prerevolucionarias de la violencia*, Buenos Aires 1968. Außerdem eine Wiederauflage mit einem Vorwort von Horacio González: Carri, *Isidro Velázquez: Formas prerevolucionarias de la violencia*, Buenos Aires 2001. Isidro Velázquez war ein "bandido", der fälschlicherweise als Robin Hood der Provinz El Chaco legendär und 1967 gefasst wurde.

⁸¹² Das rekursive Akronym H.I.J.O.S. steht für den Menschenrechtsverband *Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*. Nach den Aussagen des ehemaligen Marineoffiziers Scilingo fand dieser immer mehr Gehör. Mittlerweile gibt es elf lokale Filialen des Verbandes in Argentinien und sechs im Ausland. Sie alle organisieren Memoria-Protestaktionen, setzen sich für die Identifizierungen von noch mindestens 500 vermissten "hijos apropiados" ein und veröffentlichen auf ihren *Sites* im Internet Information zu Gerichtsverfahren, genetischen Untersuchungen, Publikationen und Kulturveranstaltungen, die das Thema der Strafflosigkeit der Verantwortlichen des erzwungenen Verschwinden in all seinen juristischen Facetten belangen. Siehe die Homepage: <http://www.hijos.org.ar/>. (16. 11. 2009). Angemerkt sei, dass die Schreibweise des Akronyms variiert, in vielen Texten auch von HIJOS ohne Interpunktion gesprochen wird. Da der Verband sich jedoch auf seiner Homepage H.I.J.O.S. schreibt, soll dies übernommen werden.

bahnbrechende, nicht nur in Argentinien kontrovers diskutierte "mirada generacional" auf die Ereignisse unter der Diktatur und der damit verbundenen Erinnerungsnotwendigkeit geworfen hat⁸¹³, ist H.I.J.O.S. hingegen umgangen. Zudem wird sie von den überlebenden Repräsentant/innen der Generation ihrer Eltern (die bei den *Montoneros* waren) kritisiert. Dennoch spricht sie von "lucha" – und wird darin von weiteren Kindern Verschwundener unterstützt.

Von Memoria-Militanz zu sprechen, scheint hier dennoch nicht am Platze. Die postdiktatorische Memoria-Arbeit der "Camada Cadáver" und vor allem die Arbeit der Menschenrechtsorganisation H.I.J.O.S. findet aber in einem ideologisch durchkreuzten Feld statt. Dies belegen die Anfeindungen gegen Carris Film sowie die Repressionen, die etwa H.I.J.O.S. erfährt. In Argentinien kommt es nicht nur zu erneutem Verschwinden von wichtigen Zeugen aus der Zeit der Diktatur; auch die Nachkommen der Opfer sind vor Retraumatisierung nicht gefeit⁸¹⁴ und müssen dagegen konkrete Verfahrensweisen entwickeln, die sich an einem postdiktatorischen Funktionsgedächtnis beteiligen – und unterschiedlich ausfallen. Victoria Donda Pérez, zu den ersten in der ESMA geborenen Kindern gehörend, erlebt zum Beispiel anonyme Nachstellungen, die in ehemalige Täterkreise zurückführen, woraufhin ihr Fall in Adrián Jaimes Dokumentarfilm *Victoria* aus dem Jahr 2008 porträtiert wird. Während dieser Film einen siegesgewissen Titel bekommt,⁸¹⁵ verweigert sich Carri auf der Suche nach den Spuren ihrer Eltern jeder Geste des Triumphes.

Beatriz Sarlo sprach von den "materias mismas de la historia", von Materialien, die Tatsächlichkeit dokumentieren und einen entsprechend monumentalen Memoria-Charakter besäßen. So seien die *Nunca Más*-Akten unanfechtbare Dokumente aus erster Hand und mit dem Memoria-Beitrag ideeller und imaginärer Medien nicht vergleichbar. Müssen folglich Medien von postdiktatorischen Kulturschaffenden, auch wenn einige unter ihnen vom erzwungenen Verschwinden biographisch betroffen sind und mit (familiären) Dokumenten der Zeit der Repression zu tun haben, als *Second Hand*-Materie bezeichnet werden? Imitieren sie nur, wie es

⁸¹³ "Los rubios", ohne Autor_in, im Archiv des seit März 2010 geschalteten Projektes *Memoria y Derechos Humanos en el Mercosur* (das Material zu Argentinien, Brasilien, Paraguay und Uruguay zur Verfügung stellt), auf http://www.memoriaenelmercosur.edu.ar/wp-content/uploads/2009/03/2010_los_rubios_-_propuesta_definitiva.pdf, S. 8. (1. 9. 2010).

⁸¹⁴ Hier etwa "Continúan las intimidaciones a militantes H.I.J.O.S. en Capital Federal", auf H.I.J.O.S. La Plata, 3. November 2006, <http://hijosprensa.blogspot.com/2006/11/continan-las-intimidaciones-militantes.html>. (1.9.2010).

⁸¹⁵ Adrián Jaime, *Victoria*, Argentinien 2008. Keine Minutenangabe möglich. Siehe die *Homepage* zum Film, mit Fotostrecke: <http://www.victoriafilm.com.ar/>. (1. 9. 2010). Victoria Donda Pérez wuchs in der Familie eines ESMA-Mitarbeiters auf. Einer der Verantwortlichen des Verschwindens ihres Vaters, ihr eigener Onkel, wird sich weigern, Stellung zu dem Vorgefallenen zu nehmen. Der Fall wird populär, weil Victoria von ihrer ebenso gewaltsam verschwundenen Mutter nach der Geburt auf eigenwillige Weise gekennzeichnet wird und ihre Geschichte nicht nur die Aktivistinnen der *Plaza de Mayo*, sondern auch Präsident Kirchner beschäftigt. Jaimes begleitet Victoria bei dem Versuch, ihrer doppelten Familiengeschichte auf den Grund zu gehen, was sie durch ganz Argentinien bis nach Kanada führt.

frei nach Adorno heißen könnte, Entfremdetes – verhärten sie Fakten und Phänomenologisches der Zeit der Repression – allein deshalb, weil sie nicht nur von einem Standort des *ex negativo*, sondern auch von einem des *ex post* aus blicken und gestalten?

Wenn Carri in *Los rubios* mit Playmobilfiguren Familienaufstellungen durchführt und dies mit distanter Kamera filmt, vollführt sie wohl eine mnemische Choreographie, in der die Annäherung an die Vergangenheit über den Rückgriff auf eine Kunststofflichkeit materialisiert wird, die ganz spezifisch für eine Kindheit in den 1970er Jahren steht und die Depräsenz der gewaltsam verschwundenen Eltern als Spielfiguren mit einer synthetischen Kontra(re)präsentation beantwortet. In welcher Weise nimmt eine solche Produktion auch eine Kontrainformation vor? Operiert Carris Kamera dokumentarisch? Oder doku-fiktional? Welchen Wert haben die visuellen, fotografischen Materialien, die sie in ihrem Film außerdem zeigt – und jene, die sie nicht zeigt?

Wie in diesem und im folgenden Kapitel deutlich werden wird, sind die medialen Verfahren und ästhetischen Versionen, die aus den Reihen der nachkommenden Kulturakteur/innen zum erzwungenen Verschwinden stammen, antimonumentale Dokumente, die einerseits unter den Konditionen des postdiktatorischen Argentiniens im 21. Jahrhunderts entstanden sind, andererseits residuale Strukturen der Gewalt aufspüren und damit Räume für neue zivilgesellschaftliche und politisch relevante Stellungnahmen öffnen. Doch auch wenn sie trashig, nämlich teilweise schrill, voyeuristisch, spektakularisierend oder obszön operieren, liefern sie kaum eine falsche Erinnerung. Ebenso wenig sind sie zur falschen Zeit an einem falschen Ort gemacht – wie auch die Erzeugnisse aus der Kulturproduktion der im Kapitel zuvor verhandelten Generation schwerlich als nicht weiterverwertbar betrachtet werden können. Die Recycling-Dynamik, die in der Kommunikation zwischen den von der Diktatur direkt betroffenen argentinischen Intellektuellen und den postdiktatorischen Kulturakteur/innen ab 1996 entsteht, bedeutet allerdings nicht, dass die Neuverwertungen und Neuverfügbarmachungen von ihren Autor/innen immer selbst als intergenerationell (und intermedial) ausgewiesen sind, sondern von der Verfasserin dieser Arbeit in ihr referentielles Verhältnis gesetzt werden.

4.2 Von der Generation zum Wurf: "La lucha que nos parió"

-Mamá- dijo el niño – qué es un golpe?
-Algo que duele muchísimo y deja amoratado el lugar donde te dio.
El niño fue hasta la puerta de la casa. Todo el país que le cupo en la mirada tenía un tinte violáceo.

Pía Barros

Einer der schwierigsten Aspekte dieser Untersuchung war es, eine adäquate Bezeichnung für die ausgewählten postdiktatorischen Kulturschaffenden zu finden. Dabei stellte sich auch die Frage, in welcher Weise von Generation zu sprechen sei, bzw. welche für die postdiktatorischen Memoria-Diskurse Argentiniens äußerst spezifische Problematik diese Bezeichnung mit sich bringt. Vor dem Hintergrund, dass unterschiedliche Gedächtnisgemeinschaften um ihre jeweils singuläre Legitimation kämpfen, schien es kaum angebracht, den Begriff ungefragt anzuwenden.⁸¹⁶ Die Tatsache, dass Identität für die Kinder der argentinischen Verschwundenen ein umkämpftes Konzept ist, legte eine besondere Differenzierung nahe. Hervorzuheben ist ebenso, dass zwischen den unter der Diktatur und unmittelbar danach kulturell Tätigen und den Kulturschaffenden, die in den 1970er Jahren als "hijos" und "hijas" geboren wurden und deren Interventionen und Produktionen in diesem und dem folgenden Kapitel Gegenstand der Analyse sein werden, eine Zwischengeneration liegt, die 1996 von Liliana Heker als "Generación Después" und so mit einem Begriff bezeichnet wird, der ein progressives Geschichtsverständnis, aber keine genealogische Gemeinsamkeit voraussetzte. Heker schien die genealogische Heterogenität, die die unter dem Menemismus bekannt werdenden Kunst- und

⁸¹⁶ Wie bereits erwähnt, bezeichnet der Terminus eine Anzahl von Menschen, die etwa gleichzeitig geboren wurden und in einem identischen historisch-sozialen Raum bzw. einer Gemeinschaft leben. In Bezug auf die Zeitgenossenschaft der hier relevanten Generation liegen keine systematischen Begriffsstudien vor. Im deutschsprachigen Raum ist eine umfangreiche Untersuchung erschienen, die sich damit befasst, wie dem Bedeutungsspektrum des Begriffes nachgegangen werden könnte, ohne nur die habituellen, perzeptiven und diskursiven Kennzeichen postmoderner soziokultureller Einheiten zu beschreiben, die vor allem jenseits genetischer Selbstverständnisse liegen. Siehe Ohad Parnes, Ulrike Vedder, Stefan Willer, *Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte*, Frankfurt a. M., 2008. Die Publikation befasst sich allerdings weder damit, welche Auswirkungen testimoniale Turns oder *Oral History*, die neuen Medien oder zivilgesellschaftlichen Bewegungen auf das Verständnis des Generationenbegriffes haben. Ebenso wenig werden die postheroischen Selbstverständnisse neuerer Jugendbewegungen beleuchtet – die in Argentinien nach der Diktatur eine große Rolle spielen. Ana Amado hingegen erörtert in einem Aufsatz das argentinische Generationenverständnis nach der Diktatur und untersucht insbesondere die Spannungen, die sich zwischen einer genetischen und einer politischen Filiation ergeben haben, seitdem die ersten verschwundenen Kinder aufgetaucht sind und die Großmütter der Plaza de Mayo ihre Arbeit professionalisiert haben. Da Parnes, Vedder und Willer dem Generationenbegriff eine narrative und parametrische Struktur zuschreiben und auf unterschiedliche kulturhistorische Verwandtschaftsmodelle eingehen (genealogische und familiäre, szientifistische und psychoanalytische sowie metaphorische) und deutlich machen, dass Generation in gleichem Maße auf die Tatsache und Idee der Schöpfung und Zeugung wie auf die Gattung und Abstammung verweist und sich so zwischen Körper und Geschichte verortet, treffen sie sich teilweise mit den Aussagen Amados. Amado macht sich Gedanken über Praxis und Diskurse der transgenerationellen Menschenrechtsorganisationen der Mütter und Großmütter der *Plaza de Mayo* sowie jener von H.I.J.O.S. Sie legt ein Augenmerk auf einige Kulturproduktionen verschwundener Kinder, um dies mit testimonialen wie poetischen Aussagen von Rodolfo Walsh und Juan Gelman und deren politischem und heroischem Generationenkonzept sowie theoretisch mit strukturalistischen und psychoanalytischen Perspektiven zu verknüpfen. Außerdem verweist sie auf Judith Butlers Antigone-Lektüre. Siehe Ana Amado, "Herencias. Generaciones y duelo en las políticas de la memoria", in *Revista Iberoamericana* Nr. 202, Band 69, (Januar- März 2003), S. 137-153.

Kulturschaffenden prägte, beinahe selbstverständlich.⁸¹⁷ Da die Diktatur eine intellektuelle und kulturelle "generación desaparecida" verursacht hatte⁸¹⁸, fasste diese "Generación Después" unterschiedliche Generationseinheiten, die durch das Leiden an den unmittelbaren Nachwirkungen eines sozialen Traumas und durch den Verlust ideologischer und ästhetischer Utopien verbunden waren. In einem wegweisenden Artikel der Zeitschrift *MU* wird diese Zwischengeneration als "bigenacional" bezeichnet.⁸¹⁹

Zehn Jahre nach Hekers Anthologie – deren Publikation in die Zeit fällt, in der die ersten verschwundenen Kinder, die "hijos apropiados", identifiziert werden – kommen in *MU* Vertreter/innen der "generación HIJOS" und vor allem Vertreter/innen der Menschenrechtsorganisation H.I.J.O.S. zu Wort.⁸²⁰ Während dabei die Temporaladjektivierung "después" keine Rolle spielt, steht die genealogische, filiale Zuordnung im Zentrum. Zwar vermittelt sich über die Bezeichnung "hijos" ein *ex post*. Doch in ähnlicher Weise, wie die *Madres de Plaza de Mayo* ihre soziale Geburt über die kämpferische Suche nach ihre verschwundenen Kinder definieren, datieren diese neuen Akteur/innen ihre Geburt symbolisch auf den Beginn ihres politischen und identitären Kampfes: auf die Mitte der 1990er Jahre, als sie begannen, sich als Kinder von zwangsweise Verschwundenen zu erkennen. Das Radioprogramm "La lucha que nos parió", das auf dem von H.I.J.O.S. eingerichteten Sender *La Tribu* läuft, illustriert dies mit seinem Titel. Aus diesem speziellen Kampfbewusstsein resultiert außerdem die Sorge um eine nächste Generation von Argentinier/innen, nämlich jenen Kindern, die Opfer der neoliberalen Krise um die Jahrtausendwende werden und von ökonomischem Verschwinden und Hunger bedroht sind. Wenn es auf der *Homepage* von H.I.J.O.S. heißt "Ni un pibe menos. El hambre es un crimen", verschränkt sich die von der Organisation vertretene Ansicht, dass die Suche nach der genetischen Identität der "jóvenes apropiados" ein Recht und keine Debatte sei⁸²¹, mit einem

⁸¹⁷ Heker spricht von einer literarischen Generation, ihr Generationsverständnis lässt sich aber auch allgemeiner verstehen. Liliana Heker, *Después. Narrativa argentina posterior a la dictadura*, Buenos Aires 1996. In der Zusammenstellung sind unter anderem Texte von Edgardo González Amer, Juan Forn und Claudia Solans enthalten. Diese Autor/innen wurden Ende der fünfziger Jahre geboren und schreiben noch gegen die literarischen Überväter Borges und Cortázar an. Sie werden noch genauer Thema sein.

⁸¹⁸ Vgl. hier jedoch auch den Titel eines Films von Jan Thielen, der den Folgen der Diktatur durch die Generationen hinweg nachspürt und Großeltern verschwundener Kinder sowie verschwundene Kinder selbst ins Zentrum rückt. Dabei wird auch ein kritischer Blick auf deren soziale Gegenwart gelegt. Eines der dargestellten Kinder etwa ist zum Straßenkind geworden. Vgl. Jan Thielen, *Generación desaparecida*, Argentinien 2003, 52 Min.

⁸¹⁹ Vgl. "Biopolítica. Viaje por los desafíos que nos plantean HIJOS", ohne Autor/in, in *MU* Nr. 21/*Que los parió. Cómo nos está marcando la generación HIJOS*, (Sommer 2008-09), 2. Jahrgang, S. 2-7, S. 7. *MU* wird von Lavaca herausgegeben, einer im Jahr 2001 gegründeten "cooperativa integral de trabajo". Die Initiative unterstützt "proyectos de autonomización del pensamiento" sowie andere Interventionen, die den Gemeinschaftssinn (oder "poder social") stärken. Lavaca funktioniert auch als Agentur und Sammelstelle von Autor/innen und Texten, die vom Urheberrecht absehen. Entsprechend fehlen in *MU* die Angaben zu den Verfasser/innen der Texte, es sei denn, es handelt sich um Gastauftritte. Siehe <http://lavaca.org/mu-el-periodico/>. (11. 9. 2010).

⁸²⁰ Siehe *MU* Nr. 21 (*Que los parió. Cómo nos está marcando la generación HIJOS*), Sommer 2008/09, 2. Jahrgang.

⁸²¹ Siehe hier Miguel Jorquera, "Con las abuelas alentando desde la tribuna", ursprünglich in *Página/12*, hier: http://www.hijos-capital.org.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=554&Itemid=141. (15. 11. 2009).

Blick auf die *infantes* einer politischen Gegenwart, die vielen von diesen nicht genügend zu essen gibt.⁸²² Eine große Anzahl der medialen und ästhetischen Produktionen, die das folgende Kapitel beschäftigen, infantilisieren wiederum die Erinnerung an die Diktatur und die Erfahrung der Depräsentation und Exklusion.



Abbildungen 73-74: Banner des Radiosenders La Tribu (H.I.J.O.S.); H.I.J.O.S.-Plakat: "El hambre es un crimen"

Und doch betont Ana Amado, dass diese Nachkommen der Opfer der argentinischen Diktatur sogar davon sprechen, ihre Eltern zu gebären. So ergeben sich transgressive, metaleptische Narrative, innerhalb derer wie in "Antigone" nicht nur Verwandtschaftsgrade kulturell lesbar werden, sondern auch neue familiäre Verknüpfungen und neue Formen von subjektiver Identität entstehen:

A pesar de los distintos lugares que ocupan Madres e HIJOS en la cadena, ambos enunciados transgresores tienen consecuencias iguales respecto al desafío verbal con el que desarreglan las normas sucesorias del parentesco. Madres paridas por hijos que han sido desaparecidos. Padres paridos por los hijos vivos. Este reconocimiento invierte la escala generacional, sobre todo de parte de HIJOS, ya que al mencionar a sus padres con el nombre propio se nombran a sí mismos. A diferencia de la demanda colectiva de las Madres, HIJOS subjetiviza la suya, paso imprescindible para recuperar una identidad arrasada (la de los padres) y otra que se pretendió arrebatar (la de los hijos), para partir desde el 'cada uno' al sujeto colectivo.⁸²³

Die ästhetischen Medialisierungen, die die neuen argentinischen Kulturakteur/innen vornehmen, machen folglich bewusst, dass eine durch staatskriminelle Akte affizierte Familiarität einen spezifischen, konzeptuell und ästhetisch womöglich limitierten Umgang mit Vergangenheit legitimiert⁸²⁴, schreiben dieser Ausrichtung aber gleichzeitig eine sozial und politisch relevante Bedeutung ein. Denn die (inklusive visuellen und performativen) Narrative – oder "núcleos narrativos"⁸²⁵ – der Nachkommen der Diktaturoper sagen aus, dass ein politisches System, das familiäre Moral predigte, Familien mit unerwünschter ideologischer oder sozialer Ausrichtung desintegrierte, worauf in der postdiktatorischen Phase Diskurse und Praktiken aufkommen, die zwischen den Polen des Genealogischen und Politischen sowie der Geschichte menschlicher

⁸²² Am 24. März 2001, also noch vor dem Kriseneklat im Dezember, wird auf der XXI *Marcha de la Resistencia* formuliert: "El poder económico y los gobiernos de turno garantizan que el genocidio de ayer quede impune y continúe con el genocidio de hoy. Basta de hambre, entrega, desocupación y represión. Basta de impunidad". Vgl. Auch Amado, "Herencias...", *a.a.O.*, S. 140.

⁸²³ Vgl. Ana Amado, "Herencias...", *a.a.O.*, S. 158.

⁸²⁴ Kritisch hierzu: Hugo Vezzetti, "Activismos de la memoria: el Escrache", in *Punto de vista* Nr. 62 (1998), S. 1-8.

⁸²⁵ Amado, "Herencias...", *a.a.O.*, S. 137.

Reproduktion, und der Produktion und Legitimation von Subjektivität vermitteln, bis auch der Begriff einer politischen Familie wieder fällt, den die *Guerilla*-Ideologie der 1970er Jahre auf ihre Weise geprägt hatte.⁸²⁶ Gleichmaßen die Tatsache, dass die Organisation H.I.J.O.S. bislang weder formal noch legal anerkannt ist und ihre Mitglieder immer wieder darüber debattieren, ob es ansteht, sich auf staatlicher Ebene institutionell zu integrieren oder nicht⁸²⁷, gehört in diesen Kontext. Daniel Feierstein, der über Genozid als soziale Praxis forscht⁸²⁸, merkt an, dass diese Argentinier/innen, die sich zwischen Peronismus und Anarcho-Zapatismus, zwischen einem Eintritt in die Institutionen und den Praktiken außerinstitutioneller Intervention bewegen, den politischen Kampf um die Erinnerung ihrer Eltern zu Erscheinung gebracht hätten: "[HIJOS] hicieron 'aparecer' la lucha política y la causalidad del proceso genocidio".⁸²⁹ Die rezenten postdiktatorischen Narrative sind deswegen nicht primär von Trauer geprägt, weil der durch die Diktatur erlebte Verlust auch zu Reformulierungen biographischer und politischer Geschichten führt. Den Betroffenen ist die Ungewissheit bewusst, der sie bei der Suche nach dem Schicksal ihrer Eltern und bei dem Versuch, ihrer eigenen Identität auf die Spur zu kommen, ausgesetzt sind. Das sie es mit den Folgen krimineller Tatbestände zu tun haben, scheint es kaum Verlass auf reguläre Zuordnungen zu geben. Selbst die filialen Kategorien, die von der "generación HIJOS" ins Zentrum gestellt werden, erweisen sich schließlich als unsicher.⁸³⁰

Umso deutlicher ist herauszustreichen, dass die "generación HIJOS" eine extreme biopolitische Erfahrung definiert. Denn zu der Verunsicherung, die die gewaltsame Depräsentation der Eltern beziehungsweise einer elterlichen Generation und der damit verbundene subjektiv sowie mikro- und makrosozial erlebte Verlust auslöst, kommt noch eine Art molekulare Verunsicherung. Der Zweifel über die eigene genetische Identität, die meist nur durch professionelle Sondierungsverfahren, den Gentest, und die Arbeit der forensischen Anthropologie gelöst

⁸²⁶ Vgl. Amado, ebd., S. 141. Amado erklärt, während der Diktatur sei ein staatsterroristischer "gran padre la Ley" tätig gewesen, den die nachdiktatorischen Generationen denunzieren müssten, weil sie gewissermaßen zu den Waisen seiner Strukturen und Praktiken geworden seien. Vgl. Amado, ebd., S. 139. Die Autorin argumentiert lacanianisch.

⁸²⁷ Emiliano Fessia etwa formuliert: "Para los de nuestra edad, somos setentistas, porque tenemos la retórica de la organización y la mirada política para defender los derechos. Pero los viejos sesentistas nos dicen: 'Ustedes no hacen política en serio, con eso de la horizontalidad y lo cotidiano'. La idea es: si no tenés aparato, no hacés política. Y la idea contraria es: si te organizás, si buscás formas de institucionalizar la lucha, te pasaste al enemigo. Fessia in "Biopolítica. Viaje por los desafíos que nos plantean HIJOS", a.a.O., S. 7.

⁸²⁸ Vgl. Feierstein, *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina: Hacia un análisis del aniquilamiento como reorganizador de las relaciones sociales*, Buenos Aires 2007.

⁸²⁹ Daniel Feierstein, "La pregunta incómoda. Pasajes de una conversación con Daniel Feierstein...", a.a.O., S. 5.

⁸³⁰ Amado schreibt: "Los relatos con los que abren nuevas cadenas significantes de la genealogía (cadenas eslabonadas, [...] desde la estrategia metafórica de la sustitución) reclaman a la Ley desde el borde de lo innombrable, desde el lenguaje de los sentidos disueltos y a modo de contra-mito sobre las operaciones criminales de la historia. Su insistencia sobre la historia – sobre el pasado en nombre de la historia – rebasa incluso el dilema de filiación en sí mismo, ahí donde las subjetividades en juego provocan hoy más preguntas que respuestas, para ampliar la resonancia política de sus enunciados." Amado, "Herencias...", a.a.O., S. 152.

werden kann⁸³¹, statuiert sich als ein postdiktatorisches Desiderat, das in der unmittelbaren Phase der Redemokratisierung Argentinien kaum zu ahnen war und weltweit seinesgleichen sucht. Diese Eigenheit ist es, die den Äußerungen, die die neuen argentinischen Kulturakteur/innen über den verunsichtbarten und gewaltsamen – und somit skandalösen – Tod der Generation zuvor machen⁸³², eine Richtung gibt und ihnen insbesondere Überlegungen zu möglichen Ordnungssystemen für ein Leben nach der Zeit des Verschwindens abverlangt.

Um zusammenzufassen: Die "generación HIJOS" stellt das Pendant zur "generación desaparecida" der 1970er Jahre dar. Sie ist eine in den 1990er Jahren "erschienene" Generation, die eine natürlich fortschreitende Genealogie und eine generationelle Geschichtlichkeit und Benennbarkeit in Frage zu stellen gezwungen ist. Aus diesem Grunde liegt auch außer dem in MU verwendeten Terminus keine offizielle Bezeichnung für sie vor. Als Lola Arias in einem Gespräch über ihre Arbeit vorschlug, von den "hijos de la dictadura" zu sprechen, wie es in Chile üblich ist⁸³³, überzeugte dies für die vorliegende Untersuchung nicht, da die Bezeichnung gewissermaßen die Abstammung von einem politischen System markiert, anstatt die Tatsache, dass die "hijos" und "hijas" politische Überlebende sind. Ohnehin schien die Verwendung eines von *generare* ("zeugen") abgeleiteten Begriffes unangebracht, so dass auch "generación HIJOS" nicht übernommen wurde. Hierbei war nicht unerheblich, dass die Bezeichnung in einer Weise politisiert ist, die einigen der untersuchten Autor/innen und Künstler/innen nicht entspricht – und überdies "hijos" bislang meist ausschließlich in der maskulinen Form gebraucht wird.

4.3 Gegenbezeichnungen: Die "Camada Cadáver" und andere Mythen

Da es schließlich um die Bezeichnung von Überlebenden eines politischen Systems ging, die sich darum bemühen, von diesem System verursachte Repressionen und Depräsentationen in

⁸³¹ Das biotechnologische Bemühen um eine Identifizierung der "generación HIJOS" wird symbolisch von *Abuelas de Plaza de Mayo* repräsentiert. Wie Amado formuliert, können die Großmütter sogar als wissenschaftliche Detektivinnen gelten, weil sie symbolischen Zugang zu einer informatischen Datenbank haben und von hier aus ihre Erkundungen starten. Ein Höhepunkt dieser Sondierungsgeschichte ereignet sich, als die Geburtenregister der Jahre 1974 bis 1978 des *Hospital Militar de Campo de Mayo* gefunden werden. Die Daten führen zu einer beinahe explosiven kollektiven Biographie, die sich dennoch in viele subjektive Versionen verzweigt und erst mit der Zeit in dieser Tragweite dokumentiert werden kann. Weiterhin sei an die Ausstellung "I/dentidad" erinnert. Diese spiegelte einen Diskurs der physiognomischen Symmetrie und der genealogischen Identifizierung wider. Die Tatsache, dass manche Großmütter ihre Enkelkinder angeblich darüber erkannt haben, dass diese den verschwundenen Eltern ähnlich sahen, sorgte für eine virtuelle Kontinuierung der Leben der *desaparecidos*. Siehe Amado, ebd. S. 137 und S. 143 f. Zuletzt sei noch darauf hingewiesen, dass H.I.J.O.S. auch *escraches* gegen Geburtsärzte durchführt. Deswegen spricht MU von einer Gynäkologie des *escrache*. Vgl. "Biopolítica. Viaje por los desafíos que nos plantean HIJOS", ohne Autor/in, in MU Nr. 2 (*Que los parió. Cómo nos está marcando la generación HIJOS*), S. 2-7, S. 3.

⁸³² Amado spricht von "escándalo de la muerte". Amado, "Herencias...", a.a.O., S. 137.

⁸³³ Lola Arias in einem Gespräch mit mir im Juli 2010 in Berlin. Zum chilenischen Generationsbegriff: Cristina Moyano Barahona und Danny Monsálvez Araneda, "Manifiesto generacional: Los hijos de la dictadura", in *El Clarín* vom 13. Januar 2010, http://www.elclarin.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=19792&Itemid=6451. (9. 9. 2010).

kulturellen Produktionen zu kontra(re)präsentieren, sprach vieles für eine Art Gegenbezeichnung. Im idealen Fall sollte diese davon zeugen, dass die relevanten Kulturschaffenden auch untersuchen, inwiefern die Diktatur Einfluss auf ihre soziale und körperliche Identität und Integrität genommen hat. Martín Gambarotta betonte in diesem Kontext, es müsse ein völlig neuer, in jedem Fall ungenealogischer Begriff für die in den 1970er Jahre geborenen Kulturschaffenden erfunden werden. Er war es, der vorschlug, von "Camada" zu sprechen. Die Bezeichnung steht für eine Anzahl Tiere, die in Folge einer einzigen Trächtigkeit geboren werden⁸³⁴, und lässt sich mit der von Arturo Carrera geprägten Bezeichnung "monstruos" assoziieren, auf die noch zu sprechen kommen wird.

Das *Diccionario de la Real Academia* notiert unter "Camada" neben der bereits zitierten Bedeutung: 1. eine (Banditen-)Bande; 2. eine horizontal aufgestellte Anzahl von Objekten und 3. eine Gruppe von meist gleichaltrigen Personen, die innerhalb einer spezifischen zeitlichen Periode an ähnlichen Erfahrungen teilhaben (diese Verwendung gilt vor allem für den argentinischen Sprachgebrauch).⁸³⁵ Nicht nur die letztgenannte Bedeutung, sondern auch die der banditenhaften, sprich im Verbund vollzogenen Kunst der Aneignung wie die der horizontalen Aufstellung von Objekten schien an dem Vorschlag Gambarottas interessant. Das *Teatro x la Identidad* und Lola Arias arbeiten zum Beispiel ganz konkret mit der (post- bzw. biodramatischen) Aufstellung von Kindern Verschwundener. Gambarotta fügte der "Camada" jedoch noch das Kadaverische hinzu und schlug die Verwendung des Begriffs "Camada Cadáver" vor. Dieser führte direkt zurück zu Perlongher's Text "Cadáveres", auf den Gambarotta sich selbst intertextuell bezieht. Darüber hinaus schließt der Terminus die bereits analysierten Konstruktionen des Phantastischen und des Todes ein.

Die Bezeichnung "Camada Cadáver" wird hier demnach unter der Maßgabe verwendet, dass sie eine Gruppe von etwa gleichaltrigen argentinischen Kulturakteur/innen meint, die innerhalb der zeitlichen Periode 1996-2006 (und darüber hinaus) das Projekt teilen, an das erzwungene Verschwinden während der letzten Diktatur des südamerikanischen Landes erinnern zu wollen. Die Beteiligung an diesem Vorhaben definiert sich zwar auch über die Kategorie des Überlebens, da es sich bei etwa der Hälfte der ausgewählten Autor/innen und Künstler/innen um "hijos" und "hijas" von Verschwundenen handelt (wenn auch nicht um explizite Vertreter/innen von

⁸³⁴ Martín Gambarotta in einer e-mail Korrespondenz mit mir am 2. September 2009: "Muchísimo más difícil es meterse con la dictadura para tratar de definir etiquetas y 'generaciones' (es preferible hablar de 'camada'). De hecho, el asunto de la dictadura es tan espinoso que no se hace una lectura desde ese ángulo de toda la poesía de los 90. Creo que tendrías que inventar un término nuevo, en ese caso. Tal vez la 'Camada Cadáver'? [...]." Gambarotta rekuriert in seinen Überlegungen auch auf Tamara Kamenszain und bezieht sich in erster Linie auf die Dichter/innen unter den ausgewählten Kulturschaffenden, auch, weil die "poesía de los noventa", um die es im folgenden Kapitel unter anderem gehen wird, die einzige zusammengehörige Gruppierung innerhalb dieser Kulturtätigen ist.

⁸³⁵ Vgl. *Diccionario de la Real Academia Española*. <http://buscon.rae.es/draeI/>. (28. 11. 2009).

H.I.J.O.S. oder der "generación HIJOS") – aber nicht ausschließlich. Die in den 1970er Jahre Geborenen teilen eine ideelle, ästhetische und lebensweltliche Sozialisation, die in kleineren und durchlässigeren Einheiten stattfindet als solchen, die einen genealogischen Ausgangspunkt voraussetzen. Als hypermoderne Kulturakteur/innen gehen sie zudem bewusst mit Bedeutungs- und Identitätsverstreuerung um. In dieser Untersuchung geht es folglich darum, wie sich Kinder von gewaltsam Verschwundenen ebenso wie biographisch nicht direkt Betroffene zum erzwungenen Verschwinden äußern und dabei Äußerungs- und Darstellungsmodi ausprobieren, die ästhetische Fragmentationen und Spektralitäten einschließen.

Die Spezifität der "Camada Cadáver" lässt sich auch noch mit einem Hinweis auf die spanische Redewendung "Lobos de una camada" ("Wölfe eines Wurfs") betonen. Die Wendung besagt, dass Personen, die ähnliche Interessen haben, sich nicht im Weg stehen. In diesem Sinne könnte von einem gemeinsamen postdiktatorischen Desiderat ausgegangen werden, das die "Camada Cadáver" eint und das gerade in der Diversifizierung von Erinnerung fundiert. Gleichzeitig reaktiviert der Begriff "Camada" im postdiktatorischen Zusammenhang mythologische Diskurse, die bereits unter Verweis auf Agamben erläutert wurden. Der Wolfsmensch führt Agambens Auseinandersetzung mit Auschwitz als eine Figur an, die die Lebenden bedroht, weil sie vom rechtmäßigen Leben ausgeschlossen ist, und Estela Schindel hat diesen "hombre lobo" in den Diskurs zur argentinischen Memoria eingeflochten. Da es sich bei der "Camada" bezogen auf die primären Opfer der argentinischen Diktatur um eine filiale Gruppierung handelt, ließe sich die infantile Wendung der Wolfsmensch-Figur ins Spiel bringen. Nicht von ungefähr ist das Wolfskind, also das Mythologem des Findelkindes oder wild sozialisierten Kindes – das sich etwa auf die altrömische Legende um Romulus und Remus zurückführen lässt, in der Vergewaltigung, Folter und Adoption durch Tiere vorkommt – auch politisch relevant geworden.⁸³⁶

In einigen Medialisierungen des erzwungenen Verschwindens ist es bereits zu Rückgriffen auf antike Mythologien gekommen: Inés de Oliveira Césars *El recuento de los daños* von 2009 greift die Ödipus-Sage, Alejandro Agrestis *Buenos Aires viceversa* von 1996 die Orpheus und Eurydike-Sage auf.⁸³⁷ Deswegen weist auch Amado darauf hin, dass sich mythologische und diskursive, genealogische und ästhetische Dispositive und Kategorie vermengen, wenn es darum geht, der Geschichte politischer Gewalt repräsentationskritisch zu begegnen:

[...] vuelvo sobre la palabra "representación", ligada al juego estético de los dispositivos genealógicos y que quizás por este origen figura en la creación artística de muchas maneras. Pero

⁸³⁶ Moderne anthropologische und pädagogische Überlegungen zum Wolfskind beschäftigen sich mit Integrations- und Ausschlussmechanismen menschlicher Gemeinschaften. Nach dem Zweiten Weltkrieg werden eltern- und heimatlos gewordene Kinder, die unter falscher Identität nach neuen Lebensmöglichkeiten suchen, mitunter als Wolfskinder bezeichnet.

⁸³⁷ Inés de Oliveira César, *El recuento de los daños*, Argentinien 2009, keine Minutenangabe möglich; Alejandro Agresti, *Buenos Aires viceversa*, Argentinien und Niederlande 1996, 122 Min.

con "representación" aludo también al hecho de que esos dispositivos se juegan en tanto apuesta de lenguaje. Es lo que vincula esta cuestión con la figura de Antígona releída por Butler, cuando insisten que su acto de insubordinación se expande sobre todo a su representación o actuación en el discurso.⁸³⁸

So ist ebenso der Hinweis am Platze, dass in der von Gambarotta vorgeschlagenen Bezeichnung "Camada Cadáver" Mythologisches aufscheint und sich darin Narrative zu Tod, Gewalt und Politik vermengen, wie auch in dem von Amado bemühten Antigone-Mythos.

4.4 Gibt es ein Danach? – Ein Katalog der neuen Verfahrensweisen

Da die Erfahrung der gewalttätigen Depräsentation nach wie vor in der argentinischen Gesellschaft präsent ist, stellt sich die Frage, in welcher Weise von einem Davor und einem Danach des Traumas zu sprechen ist. In den seit den 1990er Jahren üblichen Bezeichnungen für die ästhetischen Sparten, die von jenen bearbeitet werden, die kurz vor oder unter der Diktatur geboren wurden, fallen die Adjektive "neu" oder "aktuell" auf (z.B. *Nueva Narrativa Argentina*, *Nueva Poesía Argentina* bzw. "poesía actual", *Nuevo Cine Argentino*, *Nueva Dramaturgia*), während auf das Temporaladjektiv "después" tendenziell verzichtet wird. Die Wahl dieser Adjektivierungen bedeutet allerdings nicht, dass unbedingt von Neuerungs-, Neustart- oder gar *tabula rasa*-Manifestationen die Rede ist. Die Aktualisierungen beziehen sich auch weniger auf die Erfahrung der Diktatur als darauf, dass nationale Kulturproduktionen grundsätzlich chronologisiert werden, wobei sie selbstverständlich unter dem Einfluss sich zwar wandelnder aber auch residualer politischer und ökonomischer Bedingungen stehen. Hingegen taucht die im Jahr 1996 von Heker gesetzte zeitliche Bestimmung des Danach, das sich ausdrücklich auf die Erfahrung der Diktatur bezog, bei Lola Arias wieder auf, wo diese ihr im März 2009 in Buenos Aires uraufgeführtes Biodrama mit Kindern von Verschwundenen und Tätern "Mi vida después" nennt.⁸³⁹ Dies lässt eine Behauptung Daniel Links einfügen. Der 1960 geborene Autor, der noch dezidiert moralisch orientierte gesellschaftskritische Stellungnahmen lanciert, betont in einem Text mit dem Titel "Después de la dictadura. Una hipótesis": "No hay 'después de la Dictadura', salvo, claro, que nosotros desmoralicemos".⁸⁴⁰ Von einem Danach, das verlange, dass eine die historische Katastrophe imaginiert anstatt erinnert werde, könne man erst sprechen, wenn auch die offizielle,

⁸³⁸ Amado, "Herencias...", a.a.O., S. 141.

⁸³⁹ Auf die Kategorie des Biodrama wird noch näher eingegangen. Über das Neue im zeitgenössischen Theater siehe bereits Jorge Dubatti, "Reflexiones sobre lo nuevo en el teatro argentino actual", in *Picadero* Nr. 7 (Oktober-November 2007), S. 16-17.

⁸⁴⁰ Daniel Link, "Después de la dictadura. Una hipótesis", in *MU/Que los parió. Cómo nos está marcando la generación HIJOS*, Sommer 2008/09, 2. Jahrgang, Nr. 21, S. 10. Der Artikel in *MU* ist ein Auszug aus der Konferenz, die Link am 14. November 2008 auf dem zu Ehren Dieter Ingenschays organisierten Symposium "Escribir después de la dictadura" im Iberoamerikanischen Institut Berlin gehalten hat.

verstaatlichte Erinnerungspolitik kritisch hinterfragt werde, behauptet Link. Gleichzeitig unterstreicht der Autor, sein eigenes Leben sei eine ewig offene Wunde. Der hermetische, auf Konzepten des Tragischen und Unheimlichen sowie auf eschatologischen, teilweise messianischen Begriffen basierende Beitrag Links⁸⁴¹, der zudem von einer Beschäftigung mit den Werken Walshs und Agambens zeugt, mündet in einer metaphysischen, gleichermaßen autobiographischen wie autosignifikanten Sichtweise. Gerade Links Überzeugung, die Erfahrung der Diktatur – von ihm als "negatividad inoperante" und "violencia al margen de las Historia" apostrophiert – sei nicht chronologisierbar⁸⁴², lässt weiter darüber nachdenken, wie die Kulturproduktionen der hier relevanten Autor/innen und Künstler/innen, von denen einige mit Link als einem Vertreter der Zwischengeneration in Verbindung stehen, zu bewerten sein könnten. Die Arbeiten der "Camada Cadáver" ließen sich vor der Folie einer memorialen Moral platzieren und darauf hin untersuchen, inwieweit sie ein Nach der Diktatur voraussetzen, auf dialektische Weise konstruieren und präsent machen oder auch dekonstruieren. Außerdem stellt sich die Frage, ob der traumatologische Zeitbegriff, den Link anwendet, auf die eine oder andere Weise involviert ist. Auf den ersten Blick allerdings fällt auf, dass den medialen und ästhetischen Verfahrensweisen, die Gegenstand des nächsten Kapitels sind, jede hermeneutische oder gar metaphysische Dimension abgeht. Die Institutionalisierung der Erinnerung an die Diktatur stellen sie im Vergleich zu Link darüber in Frage, dass sie generellere Aussagen zu Phänomenen wie Depräsentation, Tod oder Erinnerung treffen und sich zu aktuellen gesellschaftlichen Prozessen und Ereignissen äußern. Als es inmitten der nationalen Krise um die Jahreswende 2001/02 zu staatlichen Repressionen kommt und ein ziviler Widerstand mit *cacerolazos* und *asambleas* darauf antwortet⁸⁴³, fragen sich einige von ihnen, wie das Desiderat des "poner el cuerpo" zu reformulieren und Geschichtserfahrung vermittelt unkonventioneller Visualisierungs-, Vertextungs- und Verkörperungsverfahren zu reterritorialisieren wäre.⁸⁴⁴

⁸⁴¹ Link sagt: "[...] el golpe de 1976, que no puede entenderse como una astucia de la Historia para proseguir su marcha ineludible, sino como la irrupción de lo siniestro, la cualidad inevitable de lo trágico, una unidad de la imaginación de la catástrofe que, por eso mismo, tuvo que esperar para obtener un nombre." Link, ebd.

⁸⁴² Daniel Link, ebd., S. 10.

⁸⁴³ Bei einem *cacerolazo* wird Krach mit Töpfen und Pfannen geschlagen und darauf aufmerksam gemacht, dass die Töpfe leer sind. Die Protestform – die auch mit dem *escrache* verwandt ist, wurde vor allem nach dem "Corralito", dem Einfrieren privater Bankguthaben unter Fernando de la Rúa angewandt. Am 19. und 20. Dezember 2001 führte der bislang bekannteste *cacerolazo* zum Rücktritt de la Rúa. Der *cacerolazo*, der vorrangig eine Praxis der Mittelschicht ist, wurde mittlerweile auch in anderen Ländern eingeführt. Die *asamblea popular* ist eine Volksversammlung. Zu Zeiten der nationalen Krise wurden *asambleas* in Argentinien in der regel nachbarschaftlich organisiert. Außerdem ging von ihnen der Slogan "¡Que se vayan todos!" aus. Zu Ziel, Zweck und Zukunft der *asambleas* siehe Rafael Antonio Bielsa, Miguel Bonasso und Stella Calloni (Hg.), *¿Qué son las Asambleas populares?*, Buenos Aires 2002. Zu dem berühmten Slogan siehe Naomi Klein, "¡Qué se vayan todos!" – that's the global backlash talking", in *The Guardian*, 6. Februar 2009, <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2009/feb/06/global-recession-backlash>. (9. 9. 2010).

⁸⁴⁴ Vgl. "Biopolítica. Viaje por los desafíos que nos plantean HIJOS", ohne Autor/in, in MU Nr. 2 (*Que los parió. Cómo nos está marcando la generación HIJOS*), S. 2-7, S. 3.

Naomi Klein definiert das Aufbrechen der argentinischen Krise als Explosion der "generación HIJOS". Denn insbesondere die unter der Diktatur Geborenen seien so mutig gewesen, sich unter die Aufstände zu mischen und ihre körperliche Unversehrtheit aufs Spiel zu setzen.⁸⁴⁵ Auch wenn die "Camada Cadáver" weniger aus explizit politisierten Akteur/innen besteht, liegt doch nahe, dass ihre Arbeiten von einer filialen Bewegung beeinflusst ist, die zivilgesellschaftliche Krisenintervention betrieben hat und dabei die Geschichtskritik nicht vergisst. Deswegen sei hier ein Katalog aus *MU* eingefügt, der die Charakteristika der "generación HIJOS" nennt, damit späterhin geprüft werden kann, welche der aufgeführten Aspekte auch die Arbeiten der "Camada Cadáver" betreffen. Der Katalog bezeichnet als typisch für die "generación HIJOS":

1. Historische Distanz zu den Gräueltaten der Diktatur
2. Subjektive Sicht auf die Folgen der Diktatur
3. Angstlosigkeit
4. "Clic de vida asombroso"
5. Einsatz des eigenen Körpers ("poner el cuerpo")
6. Zurückeroberung der Ideale, für die die Eltern gekämpft haben
7. Verzicht auf die in den 1970er Jahren üblichen Mittel zur Durchsetzung derselben
8. Konstruktion der eigenen Identität und Rekonstruktion der Identität der Eltern ("construir la propia identidad y reconstruir la de sus padres")
9. Kampf um "lugares de memoria", die mit entfremdeter Geschichtserfahrung aufräumen

Auch in diesem Katalog scheint der Begriff der Generation eher für ein dynamisches *Cluster* zu stehen, in dem es weniger um Abgrenzung als um Austausch geht. Weiterhin besagen die aufgeführten Kriterien, dass die zivilgesellschaftlich tätigen Kinder der zwangsweise Verschwundenen eine Kultur der Einmischung und des sozialen Spektakels praktizieren, die historische Erfahrung über unterhaltsam-signifikante Darbietungen und Setzungen unmittelbar und horizontal werden lassen. Der selbstverwaltete *escrache* macht Geschichte zu einem sozialen Gegenstand, der auf spielerische Weise vermittelt wird.⁸⁴⁶

Was die Vorgehensweisen der "generación HIJOS" aber fundamental von den hier relevanten ästhetischen Verfahrensweisen unterscheidet, ist die Idee einer "justicia social". Diese soziale Justiz sieht Quasi-Eigen-Prozessierungen von Straftätern der Diktatur vor, insofern diese nicht durch das Gesetz verfolgt werden. Dabei wird auf moralische Kategorien wie Schuld und Scham zurückgegriffen, die weder mit den von Link gebrauchten hermeneutischen Moral-Kategorien noch mit den eher skeptischen Medialisierungen der "Camada Cadáver" vereinbar sind. Das heißt allerdings nicht, dass nicht einige der genannten Katalogpunkte importiert werden können, um die "Camada" zu beschreiben. In erster Linie scheint die Spannung zwischen dem performativen, körperbetonten *Standing* die für diese Arbeit zusammengeführte Kultur-Bande an die "generación

⁸⁴⁵ Naomi Klein zitiert in "Biopolítica. Viaje por los desafíos que nos plantean HIJOS", *a.a.O.*, S. 3.

⁸⁴⁶ Vgl. "La pregunta incómoda. Pasajes de una conversación con Daniel Feierstein...", in "Biopolítica. Viaje por los desafíos que nos plantean HIJOS", *a.a.O.*, S. 5. Hier ist von "autogestión" die Rede.

HIJOS" heranzurücken (Referenz zum *MU*-Katalog: Punkt 5). Gleichmaßen eine gewisse Angstlosigkeit (Referenz: Punkt 3), die Auslotung der eigenen Identität in Abgrenzung und Verwandtschaft mit jener der genetischen oder symbolischen Eltern (Punkt 7) sowie andere, bereits genannte Aspekte, darunter die historische Distanz und die gleichzeitige persönliche Betroffenheit (Punkt 1 und 2), sind von Bedeutung. Vor allem jedoch der Überdruß angesichts offizieller bzw. "entfremdeter" Geschichtsdarstellung und das Desiderat eigener Erinnerungsorte (Punkt 9) und vitaler mnemischer Formate (Punkt 4), die mit Klischees und Stereotypen brechen, kennzeichnen die Strategien der "Camada Cadáver". Dass dabei nicht in erster Linie moralische oder spektakuläre, sondern eher kalte mediale Verfahrensweisen gewählt werden, die ein rezeptives *Involvement* voraussetzen, grenzt die Arbeiten von den Manifestationen von H.I.J.O.S. und der "generación HIJOS", die *MU* aufstellt, ab. Die Produktionen der "Camada Cadáver" bringen komplexe Kontra(re)repräsentationen der gewalttätigen Depräsentation.

In jedem Falle gilt für die Terrains, die H.I.J.O.S., "generación HIJOS" wie "Camada Cadáver" bestellen, ein Quantum an Neuem, wie Feierstein für die von ihm eingegrenzte Generation zusammenfasst: "HIJOS aporta una nueva visión [...] a partir de algo muy concreto".⁸⁴⁷ Bei Amado heißt es, die konkrete Aufgabe der neuen Memoria-Akteur/innen sei es, die eigene Identität zu konstruieren. Im Falle der "Camada Cadáver" manifestiert sie sich in der Konstruktion eigener Ästhetiken.

4.5 Der filiale Zweifel: "¿Necesitamos los intelectuales?"

Die von Liliana Heker vorgestellte "Generación Después" war davon geprägt, dass ihre Texte zwar den Tod als Thema normalisierten, doch auch zu einer Normalität zurückzukehren versuchten, die das Leben in den Vordergrund rückte. Neben der Trauerarbeit wirkte die "época light" der 1990er Jahre, bis sich in dieser Phase der argentinischen Kultur- und Literaturproduktion der Verlust der "presencia iluminadora" jener Intellektuellen abzeichnete, die die "literatura comprometida" geprägt hatten.⁸⁴⁸ Doch passenderweise fragt Beatriz Sarlo zu jener Zeit: "¿Necesitamos los intelectuales?".⁸⁴⁹

Im Laufe der Recherche für diese Untersuchung und der anschließenden Auswertung des zusammengetragenen Materials sowie nach Gesprächen und Interviews mit den für die "Camada Cadáver" ausgewählten Autor/innen und Künstler/innen wurde deutlich, dass diese die Kategorie *ad acta* gelegt haben. Denn während die Vorzeige-Intellektuelle Sarlo ihren Zweifel

⁸⁴⁷ Vgl. "La pregunta incómoda. Pasajes de una conversación con Daniel Feierstein...", *a.a.O.*, S. 5.

⁸⁴⁸ Carlos Altamirano zitiert nach Julio Cortázar, *Argentina: Años de alambradas culturales*, Buenos Aires 1984, S. 92 f. Altamirano bezieht sich auf die Intellektuellen, die der "causa popular" zugewandt sind.

⁸⁴⁹ Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, S. 186.

noch mit einem "¿Es necesario que haya gente que hable de aquello que no le concierne directamente [...]?"⁸⁵⁰ ausführt, wird Ende 2001, als Staatsbankrott und sozialer Notstand evident werden, die Frage nach der öffentlichen und ökonomischen Verantwortung in einer Weise gestellt, die mit den Konstatierungen und Zweifeln Hekers wie Sarlo und dem Startpunkt der "Generación Después" im Memoria-Jahr 1996 nicht zu vergleichen sind.⁸⁵¹ Außerdem wird in Zweifel gezogen, ob das postdiktatorische Argentinien wirklich so demokratisch ist, wie es scheint. Vor allem die Erinnerung an die *desaparición forzada* wird im Laufe neuer Gewalterfahrung aktualisiert. Die Auffassung, dass unterprivilegierte Teile der argentinischen Bevölkerung durch die Raubzüge des Neoliberalismus ihrerseits verschwänden, ist von soziologischen Studien und von Menschenrechtsorganisationen formuliert worden.⁸⁵² Gabriel Gatti weist auf eine ganze Reihe Varianten neuer Verschwundenen hin, die sich nach den "institutionalisierten Verschwundenen" ihren Weg in das gesellschaftliche Imaginarium gebahnt hätten, worauf auch *Grupo Escombros* mit einer Plakataktion hinweist.⁸⁵³ Im Zusammenhang des Romans *Los topos* von Félix Bruzzone wird dies noch wichtig sein.

Die unter der Diktatur Geborenen kombinieren in der Folge Bewusstsein und Wissen um eine Zeit der politischen Gewalt, die mitunter am eigenen Leib (z.B. bei der eigenen Geburt) erfahren wurde, mit Äußerungen über neue soziale Diskrepanzen. Damit dementieren sie, was Sarlo ankreidet: dass das, wovon gesprochen werde, die Sprechenden nicht direkt belange. Auch wenn Pablo Rieznik behauptet: "La distancia del intelectual no es física sino de clase: está por encima de la lucha política real y por eso no puede procesar ni propiciar un desenlace en los términos de esa misma lucha política"⁸⁵⁴, bezieht er sich auf die klassischen (linken/peronistischen) Intellektuellen, denen er mehr Beobachtungsgabe als politische Handlungsfähigkeit zuschreibt.⁸⁵⁵ Über die nachkommenden Stimmen, die etwas zur Lage der Nation sagen könnten, schweigt er sich aus. Das kann damit zusammenhängen, dass die hier relevanten Kulturakteur/innen ihre filiale Transgressivität, aber auch ein generationelles Fortkommen prägt, in dessen Zuge sich eine ideelle Skepsis entwickelt, die die intellektuelle Generation, über die Rieznik spricht, nicht

⁸⁵⁰ Sarlo, ebd. Hierzu auch Pablo Rieznik: "Es la marca o la impronta de la distancia, algo que puede presentarse como específico de la tarea del intelectual." Pablo Rieznik, "Los intelectuales y el levantamiento popular", in *Rebelión Cultura*, 13. Juni 2002, <http://www.rebelion.org/hemeroteca/cultura/rieznik130602.htm>. (21. 11. 2009).

⁸⁵¹ Liliana Heker spricht 1996, im selben Jahr, in dem Sarlo ihre Aussage macht, von postdiktatorischer nationaler Zerrüttung. Vgl. Heker, *Después. Narrativa argentina posterior a la dictadura*, S. 7.

⁸⁵² Siehe erneut auch Amado, "Herencias...", a.a.O., S. 140. Zu einem

⁸⁵³ Gatti, *El Detenido - Desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, S. 158 f.

⁸⁵⁴ Rieznik, "Los intelectuales y el levantamiento popular", a.a.O.

⁸⁵⁵ Ders., ebd. Rieznik erklärt, die argentinische Intelligenz habe auf die sozialen und politischen Unruhen der Jahrhundertwende bloß pseudo-revolutionäre, wenn nicht sogar aristokratische Antworten gefunden. Die marxistische Linke wiederum diffamiert viele Intellektuelle, darunter Rieznik selbst sowie Batriz Sarlo, Horacio González und José Nun als bürokratische "progresistas", allein deswegen, weil sie zum zweiten Verschwinden von Julio López schwiegen. Siehe "Argentina hacia el fin de un ciclo"/Presentación", ohne Autor/in, in *Lucha de Clases. Revista de Teoría y Política Marxista* Nr. 9, Juni 2009: http://www.ips.org.ar/article.php?id_article=481. (1. 9. 2010).

gekannt hat. In diesem Kontext sei Albertina Carri erwähnt. In *Los rubios* formuliert sie Zweifel am idolhaften Intellektuellen-Status ihres Vaters. In dem Augenblick, in dem in ihrem Film dessen soziologische Anmerkungen weniger zitiert denn kritisch performiert werden, setzt sie ein historisches Zeichen, mit dem nicht nur der Austritt aus einer Zeit der großen Ideologien markiert wird. Darüber hinaus unterminiert sie – aus der privilegierten Situation der Tochter heraus – die Autorität des Vaters bzw. überhaupt das Prinzip Autorität, das hinter der Funktion des Intellektuellen steht. Dass Carri in der Folge von Repräsentant/innen der Generation ihres Vaters in ihrem filmischen Schaffen boykottiert wird, ist ein Symptom für die teilweise ungebrochene ideologische Ausrichtung der überlebenden Genoss/innen ihres Vaters, aber auch dafür, dass deren Nachkommen noch keine vergleichbare Legitimität zugesprochen wird. Carri indes verweigert sich selbst jedwede Deutungshoheit, bezeichnet sich nicht als Intellektuelle, sondern legt einen Akzent auf ihren Status als Filme-Macherin und profiliert sich damit als Vertreterin einer Generation, von der es in einer Replik auf Sarlo heißen könnte: "gente que hace cosas sobre lo que le concierne directamente".

Damit kann für die Arbeitsweisen der "Camada Cadáver" veranschlagt werden, dass sie einen Schwerpunkt auf die literale Produktion von Kultur und auf ästhetische Konkretionen setzen, in der das Materielle und Performative sowie dessen Alltäglichkeit und Vorhandenheit vor allzu abstrakten Meinungssystemen rangiert. Die kulturellen Produktionen der "Camada" rekurrieren auf das, was zur Hand ist, treten aber trotz aller Materialität und Performativität in den Bereich einer symbolischen Kontra(re)präsentation ein. Ob hier – wo auch durch die neuen Medien vermittelte "Mixed Reality" und "Mixed Memory"-Begriffe und Strategien des politischen oder sozialen Marketings entstehen – noch Reizniks Vorstellung vom intellektuellen Handeln entsprochen wird, sei dahingestellt. Vielmehr prüfen einige der Akteur/innen, ob die genealogische oder symbolische Abstammung von politischen Opfern tatsächlich noch Hommage-Akte verlangt oder eher eine Abrechnung mit dem moralischen Gewicht politischer Testamente, die die gewaltsam Verschwundenen ihren Kindern oft in Form von Briefen oder Werken hinterlassen haben.⁸⁵⁶ Die hochtrabenden paternalen Narrative provozieren einen filialen Diskurs des Zweifels, der noch dadurch verstärkt wird, dass sich immer mehr "hijas" Gehör verschaffen und die patriarchale *doxa* konterkarieren⁸⁵⁷, womit sie die grundsätzlich anti-autoritäre Haltung der neuen Kulturakteur/innen betonen.⁸⁵⁸

⁸⁵⁶ Zu todesnahen Fiktionen auch Ulrike Vedder, "Scheintod, Koma, Testament. Wissenschaftliche und literarische Fiktionen an der Grenze des Todes", in Claudia Breger, Irmela Marei Krüger-Fürhoff, Tanja Nusser (Hg.), *Engineering Life. Narrationen vom Menschen in Biomedizin, Kultur und Literatur*, Berlin 2008, S. 53-70.

⁸⁵⁷ Vgl. Amado, "Herencias...", *a.a.O.*, S. 147 und S. 151. Amado untersucht, wie María Inés Roqué, Lucila Quieto und Andrés Habegger mit solchen Testamenten in ihren künstlerischen Arbeiten umgehen. Auf alle drei Autor/innen wird noch eingegangen. Diamela Eltit ist eine der ersten Autorinnen gewesen, die die Reden der

4.6 "Soy hija de desaparecidos, ¿qué hago con eso?"

Lärm ist das Geräusch der anderen.

Kurt Tucholsky

Während die Memoria-Arbeiten der "Camada Cadáver" sich konzeptuell auf die simulakrischen Aspekte der Folgen der letzten argentinischen Diktatur beziehen, konzentriert sich insbesondere H.I.J.O.S. auf das physische Krachmachen, um an die konkret unbearbeiteten Kapitel der politischen Vergangenheit zu erinnern. Beispielhaft hierfür ist der *ruidazo*⁸⁵⁹, bei dem Lärmschläger wie Trommeln, Megaphone, Hupen etc. zum Einsatz kommen. Auf dem *ruidazo* wird unerwünschter Krach geschlagen, der entsprechende polizeiliche Maßnahmen zur Folge hat, jedoch, wie MU unter dem Stichwort "Mucho ruido y pocos juicios" notiert, kein Lärm um nichts ist, sondern eine legitime Form darstellt, auf die trotz offizieller Memoria-Politik noch perpetuierte postdiktatorische Straflosigkeit und gesellschaftliche Erstarrung zu reagieren. Im Jahr 2008 ist es nach fünf Jahren angestrenzter Verfahren in 1.042 Fällen illegaler Aneignung von Kindern zwangsweise Verschwundener lediglich zu neun Urteilen gegen die Verantwortlichen gekommen.⁸⁶⁰ Die Tatsache, dass die Täter immer älter werden und unbestraft sterben, lässt H.I.J.O.S. im Dezember 2008 den öffentlichen Raum vor dem Obersten Gerichtshof in Buenos Aires in einen Lärmplatz transformieren und dort noch aus der Zeit des "Siluetazo" kontinuierte Protestformen anwenden. Eine in Schlaf gefallene Justitia und einige ihr zu Füßen Schlafende beginnen sich unter anschwellendem Krach und dem Zuruf "Despertemos a la Justicia" zu regen.⁸⁶¹ Die "generación HIJOS" und insbesondere H.I.J.O.S. findet demnach auf die Frage: "Soy hija de desaparecidos, ¿qué hago con eso?"⁸⁶² eine lautstarke Antwort, die die Forderung nach einer "justicia social" in eine pragmatisch handelnde und zugleich symbolisch gefasste, also performative Szene setzt.⁸⁶³ Der *ruidazo* ist in diesem Falle eine Variante des *escrache*, dessen "Ökonomie" Ana Amado als ausgemacht ideologisch und damit als Erbe der Generation der 1970er Jahre bezeichnet. Der *escrache* fuße auf einem repetitiven und querulantisches Modell der Denunziation, bei dem der Einsatz der Körper wichtig sei:

Guerilla auf genderspezifische Aspekte hin untersucht hat. Vgl. Eltit, "Cuerpos nómadas", in *Feminaria* Nr. 17/18 (Buenos Aires, 1998), S. 16-20.

⁸⁵⁸ Erneut siehe Sarlo, *Tiempo presente*, Buenos Aires 2001, S. 44.

⁸⁵⁹ Siehe hier eine Filmaufnahme auf Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=JxUHQZDzPzw>. (1. 9. 2010).

⁸⁶⁰ Vgl. "Biopolítica. Viaje por los desafíos que nos plantean HIJOS", a.a.O., S. 7. Anwesend sind auch Mütter bzw. Großmütter der Plaza de Mayo. Außerdem tauchen Plakate auf, die an das Verschwinden von Julio López gemahnen. Die Schlusssequenz des auf YouTube hochgeladenen Videos lautet "Juicio y cárcel común ya". Damit wird die Langsamkeit des Justizapparates angeprangert.

⁸⁶¹ Der besprochene *ruidazo* wurde im Dezember 2008 von den überregionalen H.I.J.O.S. (*Red Nacional*) organisiert und von vielen anderen Menschenrechtsorganisationen unterstützt, allen voran *Abuelas* und *Madres de Plaza de Mayo*.

⁸⁶² Hier Paola Panizza, zitiert in "Biopolítica. Viaje por los desafíos que nos plantean HIJOS", a.a.O., S.7.

⁸⁶³ Erinnert sei hier an Dieter Mersch's Überlegungen zur performativen Verkörperung und faktischen Existenzsetzung.

La apuesta de HIJOS pugna por una identidad irresuelta entre gestos destinados a la repetición, a la identificación con la generación de sus padres y a la vez a una refundación de nociones de la ley, de la justicia, de la política. La repetición puede ser leída en la posición de identidad como "hijos" que los reúne y los nombra, en la reivindicación que muchos de ellos sostienen de la opción revolucionaria de la generación de los setenta, en el modelo repetitivo y querellante de los *Escraches* – máquina mixta de movilización callejera que conjuga arte, política y memoria – destinados a la denuncia pública de los verdugos de sus padres. La modalidad de su reclamo es conocida: intervención en lugares específicos de la ciudad, politización del espacio con operaciones que delimitan y marcan fronteras, inversión de los cuerpos en cada demanda, es decir, la presencia física como parte de una economía ideológica que no admite la abstracción.⁸⁶⁴



Abbildungen 75-76: Aufruf zu einem *ruidazo* von H.I.J.O.S. (Buenos Aires 2008); *ruidazo*-Performance

Um diese filiale Protestpraxis noch besser einordnen zu können, mögen einige Stellungnahmen zur allgemeinen mikropolitischen Kultur in Argentinien hilfreich sein: Der Psychoanalytiker Germán García zum Beispiel bezeichnet die *cacerolazos*, die eine weitere Form des zivilgesellschaftlichen Krachmachens darstellen, als Manifestationen der Irrationalität⁸⁶⁵, während Eduardo Pavlovsky ihre Spontaneität lobt.⁸⁶⁶ Dem Deleuzianer zufolge sind die Protestspektakel mit den Aktionen der zapatistischen Bewegung in Chiapas oder dem *Movimento Sem Terra* in Brasilien vergleichbar und befördern als mikropolitische Interventionen die Ausbildung neuer sozialer Subjekte, die sich in der postdiktatorischen Gesellschaft ausgebildet hätten.⁸⁶⁷ Auch

⁸⁶⁴ Amado, "Herencias...", a.a.O., S. 144.

⁸⁶⁵ Germán García gehört neben Óscar Masotta zu den Gründern der *Escuela Freudiana de Buenos Aires*. "Que se vayan todos" ist García zufolge ein infantiler, regressiver Spruch. Der Psychoanalytiker geht weder auf die von MU, Feierstein und Klein ausgewiesene Angstlosigkeit noch auf den Mut ein, den die *cacerolazos* und andere Formen der sozialen Intervention verlangen. García nach Rieznik, "Los intelectuales y el levantamiento popular", a.a.O.

⁸⁶⁶ Hier Eduardo Pavlovsky, Norberto Galasso, Torcuato Di Tella und Carlos Altamirano, "¿Hacia dónde va la clase media?", Gespräch auf *Rebelión*, 1. 10. 2008, <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=73526>. (9. 9. 2010).

⁸⁶⁷ Pavlovsky, "El fulgor del acontecimiento. Micropolítica y subjetividad", in *Campo Grupal* Nr. 32, 5. Jahrgang, Juli 2002, S. 2-3, S. 2: "Yo no sé qué país del mundo ha tenido once mil actos de protesta civil en sólo cuatro meses, es algo increíble." Zu Pavlovskys Verständnis des Mikropolitischen siehe ders., *Micropolítica de la resistencia*, Buenos Aires 1999. Weiterhin Jorge Dubatti, "Eduardo Pavlovsky y el teatro micropolítico de la resistencia: De 'El Cardenal' (1991) a 'Variaciones Meyerhold' (2005)", in *Hologramática* Nr. 3, 2. Jahrgang, S. 35-70. Mikropolitik schließt informelle oder alltägliche, kleine bzw. minoritäre, ludische bis anomische Macht- und Strategieformen ein, die sich vor allem dann entwickeln, wenn zentrale Kontrollinstanzen oder definitive Arbeitsanweisungen fehlen. Zum deleuzianischen Begriff des Mikropolitischen siehe Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Milles plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 2, Paris 1980, S. 253-283. Deleuze und Guattari liefern mehr als nur eine Machtanalyse. Bereits im ersten Band von *Capitalisme et schizophrénie* geht es auch um eine Mikropolitik des Begehrens, die zwischen Psychoanalyse und Marxismus verhandelt. Körper und Maschinen bilden rhizomatische Verflechtungen und stoßen Bewegungen im Untergrund der (nationalstaatlich identifizierten) Makro-Organisationen an, ziehen ebenso produktive wie mächtige Widerstandslinien. In Argentinien ist es seit 2001/02 verstärkt zu mikropolitischen Übernahmen gekommen, etwa bei der Besetzung und Selbstverwaltung von Fabriken durch die Arbeiterschaft.

innerhalb der außergewöhnlichen Kulturlandschaft, die Argentinien trotz Krise habe beibehalten können, seien die "microacontecimientos" in der Lage, die kontrakulturelle Kraft der großen Aufstände von 2001/02 zu kontinuieren und eine schnelle, kollektive und körperliche Situation zu schaffen, ja sich zu einem kollektiven Körper zu formieren, an dem zwar noch die Folgen der Diktatur abzulesen seien, der aber das Wunder der Wandlung erlebe:

El acontecimiento tiene una textura de velocidad y propagación de cuerpo a cuerpo que crean una situación de gran energía como el Mayo francés. Sartre decía que en los sucesos del Mayo de Francia nada estaba teorizado, la gente caminaba para un lado y después doblaba para otro sin que nadie se lo dijera. [...]. Yo creo que acá el cuerpo nuestro estaba fragmentado un poco por la dictadura y otro poco por la desilusión democrática (el punto final, la obediencia debida, etc.) Había poca potencia en los cuerpos y mucha gente se encontraba en la calle sintiendo que su voz, al unirse al esfuerzo de otras voces, le daba un sentido a su vida.⁸⁶⁸

Doch Rieznik hält entgegen:

[Pavlovsky] recuerda al filósofo francés Deleuze para explicar las jornadas del 19 y 20 de diciembre en el terreno de lo que llama la micropolítica, una suerte de estallido imprevisible que no forma parte del mundo normal de la macropolítica y que por eso textualmente no puede ser representado. Sin embargo, lo que no puede ser representado tampoco puede ser dicho, es pura imagen inasible. Es lo micro, es la nada, pero la nada del discurso, no de la realidad. Todo lo cual es muy postmoderno.⁸⁶⁹

Der Sozialwissenschaftler mag die Postmoderne nicht; zudem missfällt ihm, dass Pavlovsky nichts davon wissen möchte, dass die *cacerolazos* letztlich doch makropolitisch, d.h. strikt organisiert seien. Zuvörderst scheint ihm jedoch Pavlovsky's Repräsentationsauffassung nicht geheuer. Diese jedoch führt zum Kern dieser Arbeit und damit zu der Frage, welcher Strategien sich die Nachkommen von Opfern des erzwungenen Verschwindens bedienen, um dieses zur ästhetischen und öffentlich wirksamen Medialisierung zu bringen – denn anders als Rieznik erwähnt Pavlovsky die von H.I.J.O.S. entwickelten *escraches* und lobt deren qualitativen und körperlichen Wert.⁸⁷⁰

Die Kinder gewaltsam Verschwundener sowie jene Akteur/innen, die mit ihnen assoziierbar sind, können recht frei darüber entscheiden, wie sie den "Müll", den die Gesellschaft produziert hat, weiterverwerten. Integration und Mainstream oder eine (von Rieznik präferierte) referentielle Form der Repräsentation stehen ebenso zur Disposition wie Verfahren der Intervention und der Kontra(re)präsentation. Außerdem kann die Antwort auf den Müll aus der Zeit der Diktatur im

⁸⁶⁸ Pavlovsky, "El fulgor del acontecimiento. Micropolítica y subjetividad", S. 2. Pavlovsky schreibt weiter: "[...] yo creo [...] que uno de los fenómenos más curiosos de la Argentina de hoy es la cultura. Basta pensar que en el momento más desastroso del país la cultura resiste ya sea a través de la Feria del Libro, del Festival de Cine Independiente, de la enorme cantidad de espectáculos teatrales que hay un sábado acá y en todo el país. Y el 80 por ciento de esos espectáculos prácticamente no dejan ganancia. La fuerza de nuestra resistencia está justamente en lo micropolítico; eso es, para mí, casi lo único que nos está dando una identidad como nación." (S. 3).

⁸⁶⁹ Rieznik, "Los intelectuales y el levantamiento popular", *a.a.O.*

⁸⁷⁰ Pavlovsky, "El fulgor del acontecimiento. Micropolítica y subjetividad", *a.a.O.*, S. 2.

provokativen *Trash* gesucht werden. Im Folgenden wird deutlich werden, wie die "Camada Cadáver" mit ästhetischen Formen hantiert, die aus der Postmoderne stammen, etwa mit Fragmentationen und Aporien, und dabei nicht vor dem Nichts zurückschreckt. Während Rieznik, wenn er von Nichts spricht, in erster Linie einen ineffektiven, weltfremden Intellektuellen-Diskurs meint und diesem das Desiderat eines anti-deleuzianischen, echten politischen Kampfes entgegenstellt, ist das Nichts bei den hier relevanten Medialisierungen des erzwungenen Verschwindens, die jene Kulturakteur/innen realisieren, die Rieznik im Jahr 2001 noch ignoriert, durchaus signifikant. Die Medialisierungen des Verschwindens müssen sich nämlich in einer extremen Form auf das Unfassbare beziehen – ohne auf materielle Techniken verzichten zu können.

Die Optionen, die die neuen Medien bieten, stehen zwar für die virtuelle Ausschöpfung ästhetischer Räume ein. Sie verlangen jedoch, wie auch Daniel Link in seinem Blog durch Einträge zur "blogosofía" illustriert⁸⁷¹, zum einen gewisse Gebrauchsanweisungen – insbesondere dann, wenn es um ethische Themen geht –, zum anderen ein Komplement außerhalb des virtuellen Raumes. Weiterhin sei angemerkt, dass die nun mit ihren Kulturproduktionen und Ausdrucksweisen präsentierte "Camada" in einer Weise von Gewalt spricht, die für postdiktatorische Kulturen symptomatisch ist, weil sie diese auch subjektiv begreift. Dazu kommt, dass dies mitunter als infantil betitelt wird, weil von den "hijos" und "hijas" der Opfer eines politischen Systems die Rede ist, deren ideologische Ideale nur noch zu erinnern sind. Welche Möglichkeiten haben die Nachkommen der Opfer der Diktatur, kontrakulturelle Repräsentations- und Interpretationsanleitungen, die die Generation vor ihnen aussprach, aufzugreifen, welche Optionen haben sie, Wahrnehmungstod und gewalttätig entstandenen Abwesenheiten neue Wahrnehmungsmodelle entgegenzustellen und einem gegenwartsorientierten Funktionsgedächtnis zur Verfügung zu stellen? Wie sehen ihre konzeptuellen, medialen und körperlichen Inputs hierfür aus? Daniel Feierstein beschreibt das *Standing* der "hijos" und "hijas" als außergewöhnlich, weil diese sich der Herausforderung stellen müssten, "einfach nur Kinder von Verschwunden zu sein" und von hier aus die Gesellschaft mitzugestalten.⁸⁷² Verknüpft sei dies nun mit der Aussage Albertina Carris, in der es hieß: "La forma artística de cada uno es también una forma de lucha y de recuerdo". Matías Córdoba, der Autor des Interviews aus *Página/12*, streicht deswegen nicht von ungefähr heraus, dass die ästhetischen Memoria-Verfahren von Carri, Bruzzone u. a. ebenso als "acción cultural" gelten müssten.⁸⁷³

⁸⁷¹ Link auf seinem Blog *Linkillo* (*Cosas mías*), http://linkillo.blogspot.com/2005/08/blogosofa_09.html. (9. 9. 2010).

⁸⁷² Vgl. ders., "La pregunta incómoda. Pasajes de una conversación con Daniel Feierstein...", ebd.

⁸⁷³ Vgl. Córdoba, "Los desaparecidos no pueden pasar desapercibidos", *a.a.O.*

4.7 Standfest bleiben: "en nuestra historia los desaparecidos no pueden pasar desapercibidos"

Córdoba fragt auch: "¿Cómo es ser hijo de desaparecidos y mantener la historia presente, intacta a través del arte?" Die Antworten der Interviewten, darunter noch der Regisseur Nicolás Prividera und die Musiker/innen Malena D'Alessio und Gastón Gonçalves, fallen nicht allzu unterschiedlich aus: Sie stellen vor allem heraus, dass ihre Eltern einen wichtigen gesellschaftlichen Beitrag geleistet haben.⁸⁷⁴ Deswegen weist Córdoba ausdrücklich darauf hin, dass die Interviewten eigene Geschichten zu erzählen haben. Bevor es dazu kommt, bittet der Journalist zu einem Foto-*Shooting* vor dem neu genutzten ESMA-Gebäude. Die Nachkommen derer, die dort gewaltsam verschwanden, sollen an genau diesem Ort als repräsentative Überlebende von einer bildgebenden Methode festgehalten werden. Doch die jungen Kulturakteur/innen weigern sich, vor der ehemaligen Gefangenen- und Folterstätte abgelichtet zu werden. Nicola Prividera erklärt: "A mí me hace mucho ruido sacarme fotos en la Escuela de Mecánica de la Armada".⁸⁷⁵

An späterer Stelle in dem Interview weist Albertina Carri, die die Porträtierung vor der ehemaligen ESMA ähnlich lautstark wie Prividera ablehnt, darauf hin, dass sie in ihrer eigenen künstlerischen Arbeit bilderablehnend habe vorgehen müssen: "Me parece que para poder construir la memoria es necesario a veces desprenderse de las fotos."⁸⁷⁶ Damit beantwortet sie implizit auch die Frage, wie es als Kind von Verschwundenen möglich sei, Geschichte gegenwärtig zu machen. Die Depräsentation, so Carri, gehöre nicht in den Bereich der Erinnerung, sondern in die Gegenwart: "[...] mis padres no son recuerdo, son presente". Während Córdoba's Verwendung des Begriffes "presente" ein adverbialer ist, ist jener der Regisseurin ein substantivischer. Als Carri darlegt, sie habe ihre Eltern über einen bilderverneinenden Akt aus der Erinnerung herauslösen und vergegenwärtigen wollen, grenzt sie außerdem "memoria" von "recuerdo" ab.

"Recuerdo" kann als eine in die Vergangenheit verweisende, singuläre mentale (Re-)Präsentation aufgefasst werden. Während die Einträge zu "recuerdo" im *Diccionario de la Real Academia* teilweise mit jenen zur "memoria" austauschbar erscheinen⁸⁷⁷, versteht sich der Begriff bei Carri als

⁸⁷⁴ Malena d'Alessio formuliert: "Yo siempre quiero hablar de lo que hicieron nuestros padres, qué pensaron, qué proyectos tuvieron". In Córdoba, ebd.

⁸⁷⁵ Córdoba notiert: "Y las fotos, finalmente, tienen que ser en otro lugar." Vgl. Córdoba, ebd.

⁸⁷⁶ Albertina Carri in Córdoba, "Los desaparecidos no pueden pasar desapercibidos", ebd.

⁸⁷⁷ Das *Diccionario de la Real Academia* führt für "recuerdo" auf: 1. "Memoria que se hace o aviso de algo pasado o de que ya se habló", 2. "Cosa que se regala en testimonio de buen afecto", sowie 3. "Objeto que se conserva para recordar a una persona, una circunstancia, un suceso, etc." Unter dem sehr viel zahlreicher belegten Eintrag zu

chronologisch fixiertes Erinnerungsbild, als imaginierte Notiz über etwas, was als vergangen eingestuft wird. "Memoria" hingegen besitzt eine gegenwartsorientierte Kontinuierungsfunktion, die entsteht, sobald die Vergangenheit, in der es zu gewaltsamen Verlust gekommen ist, kontra(re)präsentativ vermittelt wird. Als Carri formuliert: "[...] porque mis padres no son recuerdo, son presente. Está donde esté", versteht sich die Regisseurin letztlich selbst als ein Medium gegenwartsschaffender Memoria – gleich, wo sie sich selbst befindet.

Im Zusammenhang mit dieser atopischen Memoria-Vorstellung sei noch einmal auf den weiter oben genannten Rucksack zurückgekommen. Córdoba fragt: "¿Sienten que cargan con una mochila para toda la vida?", und Gastón Gonçalves antwortet, das Laststück sei vor allem der argentinischen Gesellschaft "unter die Nase zu halten".⁸⁷⁸ Darauf folgt der signifikante Satz "Porque en nuestra historia los desaparecidos no pueden pasar desapercibidos". "Pasar desapercibido" bedeutet "unbemerkt bleiben" oder "übersehen werden". Dieser Satz steht in dem Zusammenhang, dass die Nachkommen der zwangsweise Verschwundenen der älteren Generation vorwerfen, sich an das Skandalon der Abwesenheit nach der Diktatur gewöhnt zu haben.⁸⁷⁹ Damit wandert auch das Bild des Rucksackes weiter. D'Alessio bemerkt, dieser müsse der argentinischen Gesellschaft überantwortet werden, sei er doch Symbol eines generationellen Dilemmas: "[...] la mochila es de la sociedad, que no ha querido hacerse cargo de lo que pasó en los '70." Die Musikerin betont aber auch, es stehe an, die Ideale ihrer Eltern in die Realität des 21. Jahrhunderts zu übersetzen.⁸⁸⁰

4.8 Prospekt: "una especie de vacío"

Wie Feierstein und Amado unterstreichen, trachten die Kinder der zwangsweise Verschwundenen in ihrer eigenen Identitätskonstruktion danach, die Ideale ihrer Eltern zu rehabilitieren und damit eine zumindest partielle Identitäts-Rekonstruktion der Verschwundenen zu gewährleisten.⁸⁸¹ Umso mehr verwundert, dass die neuen Kulturakteur/innen von jenen Intellektuellen, die überlebt haben, teilweise nicht wahrgenommen werden. Wenn Rieznik im Jahr 2002 formuliert: "[...] es una pena que los intelectuales se pierdan la historia como presente para que dentro de algunas décadas, algún investigador se afane en los archivos para registrar la

"memoria" taucht dies wiederum an 3. Stelle als "recuerdo que se hace o aviso de algo pasado o de que se habló" auf, so dass "recuerdo" und "memoria" mit einem Mal austauschbar scheinen.

⁸⁷⁸ Gastón Gonçalves in Córdoba, "Los desaparecidos no pueden pasar desapercibidos", *a.a.O.*: "Creo que nosotros tenemos el deber de pasárselo por la cara a todo el mundo."

⁸⁷⁹ Gonçalves nämlich formuliert: "A veces me da bronca que para la gente mayor, lo que pasó con el golpe, sea algo común". Siehe ebd. Diese Feststellung würde erklären, wieso die meisten Teilnehmer/innen an den alljährlichen *Marchas de la Resistencia* am 24. März neben den Aktivistinnen der *Plaza de Mayo* junge Leute sind.

⁸⁸⁰ D'Alessio in Córdoba, "Los desaparecidos no pueden pasar desapercibidos", ebd.

⁸⁸¹ Die Rede ist hier vor allem von einer politischen und sozialen Identität, aber, wie Carri betont, auch von einer lebensweltlichen. Carri in Córdoba, ebd.

literatura política y piquetera de la actualidad, los aportes, interpretaciones, estímulos y bloqueos que se manifiestan entre las diversas fuerzas que operan en el terreno de la propia lucha"⁸⁸², scheint er nicht einmal die potentielle Existenz einer neuen, nachwachsenden Kontrakultur und deren eventuelle soziale und politische Wirkung anzunehmen. Doch während der Autor sich vorstellt, dass ein zukünftiger Forscher beim Durchforsten von Archiven nach interessantem Material, das etwas über das postdiktatorische Argentinien sagen könnte, allein auf Dokumente aus den Reihen des "eigentlichen Kampfes" stößt, beginnen just einige der neuen Kulturakteur/innen – Albertina Carri, Lola Arias, Lucila Quieto, Virginia Giannoni und andere – sich den 1970er Jahren über Archivarbeit zu nähern und Material ausfindig zu machen, das sie direkt angeht. Ist solche Arbeit politisch? Die jungen Kulturschaffenden behaupten teilweise selbst, sie seien unpolitisch. Diese Einschätzung ist hingegen eine Folge der Diktatur, denn sie sind in der amnestischen Zeit des Menemismus erwachsen geworden und haben erlebt, wie politische Betätigung "uncool" wurde.⁸⁸³ Umso notwendiger scheint es nach der Krise des Neoliberalismus, die Idee des politischen Subjekts mit den Waffen der Kunst zu verteidigen, wie Carri formuliert.⁸⁸⁴

Bei einer zivilgesellschaftlichen Intervention wie dem *ruidazo* stellt sich stets die Frage, welche Verfahren angewendet werden könnten, damit eine größtmögliche Anzahl von Menschen angesprochen und die Protestaktion im konkreten Sinn des Wortes mit Gegenwart beantwortet werde. Auch die ästhetischen Arbeiten der "Camada Cadáver" sind darauf abzufragen, welches ihre spezifischen Qualitäten sind und ob sie zum Beispiel vorrangig präsentisch verfahren. In Felix Bruzzones Science Fiction-Erzählung "2073" spricht eine Figur über den Tod. Es handelt sich um wahrhaft anthropo- thanatologische Betrachtungen: der Tod wird als Leerstelle im Bewusstsein beschrieben ("la muerte es un bache para la conciencia"⁸⁸⁵). Utopisch wird der Text, als es heißt, in der Zukunft könne es womöglich keinen Tod mehr geben. Eine Vorstellung, die äußerst präsentisch und zugleich futuristisch auf die Abwesenheit reagiert. Der Ich-Erzähler ahnt, diese Phantasie könne etwas mit den gesellschaftlichen Idealen zu tun haben, um die es der Generation seines Vaters ging:

A veces me pregunto si todo eso de ser siempre jóvenes, si la promesa de que nadie va a morir – si la causa no es violenta – hasta que pasen las lluvias, hasta que todo vuelva a ser como antes, no se va a convertir en lo que la esperanza de un futuro sin desigualdades era para gente como papá.⁸⁸⁶

⁸⁸² Pablo Rieznik, "Los intelectuales y el levantamiento popular", *a.a.O.*

⁸⁸³ Hierzu Gonçalves und d'Alessio in Córdoba, "Los desaparecidos no pueden pasar desapercibidos", *a.a.O.*

⁸⁸⁴ Carri formuliert: "La idea de sujeto político sigue existiendo en nuestra generación. Lo que pasa es que no en los mismos términos en los que vivieron nuestros padres. A nosotros no se nos ocurriría armar una organización armada." Carri in Córdoba, *ebd.*

⁸⁸⁵ Bruzzone, "2073", *a.a.O.*, S. 130.

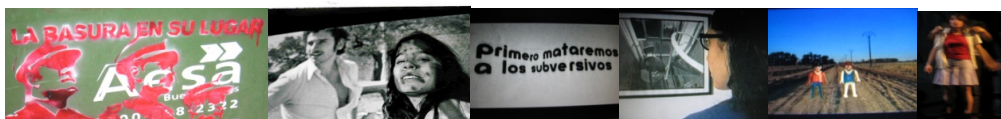
⁸⁸⁶ Félix Bruzzone, "2073", in 76, Buenos Aires 2007, S. 115-140, S. 130f. Weiter heißt es: "Porque desde que es posible vivir tanto tiempo, y desde que la natalidad dejó de ser una mera urgencia tributaria, la muerte pasó a ser una

Als er in dem *Página/12*-Interview von dem Journalisten auf die Textstelle mit den "baches" angesprochen wird, dieser aber von Toten, und somit von Opfern redet und nicht von der mentalen Repräsentation, besser: Depräsentation, um die es Bruzzone eigentlich geht, streicht der Schriftsteller noch einmal heraus: "Un bache implica una especie de vacío. Donde algo está desordenado y roto, cabe la posibilidad de que alguien venga y lo ordene de muchas formas posibles".⁸⁸⁷ Diese Aussage, die sich in eine Reihe essayistischer Memoria-Reflexionen Bruzzones einbetten lässt, auf die noch die Rede kommt, ist beispielhaft für die insgesamt prospektiv und produktiv mit der *desaparición forzada* befassten Memoria-Kultur, um die es im nächsten Kapitel geht.

especie de bache para la conciencia, una idea del pasado, como la idea de castigo divino y la idea de buena fortuna durante mi infancia."

⁸⁸⁷ Bruzzone in Córdoba, ebd.

5 Gegen(-)Abwesenheiten - Neue ästhetische Verfahren der "Camada Cadáver" (1996-2006 und danach)



Abbildungen 77-82: Vorschau auf einige Werke der "Camada Cadáver" (plus Ausschnitt aus dem Titelbild dieser Untersuchung)

Als in Bruzzones "2073" der Ich-Erzähler gefragt wird "¿En qué pensás, Porteño?", folgt die Antwort auf dem Fuße: "En papá". Dann fährt der Erzähler fort: "Después sorteamos algunas olas que deben haberse generado abajo: un escape subterráneo, algo así." Die Hinwendung zum Unterirdischen und die Inblicknahme undichter Stellen, aus denen unheimliche Reste einer inkommensurablen Vergangenheit hervortreten, kennzeichnen das Werk Bruzzones. Dennoch heißt es in "2073" weiter: "Y cuando los tres volvemos a acomodarnos sobre las motos, me pregunta si voy bien, o si estoy bien, y yo digo sí, voy bien."⁸⁸⁸

Nicht nur der Bruzzone selbst weist immer wieder darauf hin, trotz des gewaltsamen Verschwindens seiner Eltern eine glückliche Kindheit gehabt zu haben⁸⁸⁹, sondern er lässt auch seine literarischen Figuren hierauf beharren. Ohne Bruzzones Werk biographisieren zu wollen, kann subsumiert werden, dass die Suche nach etwas, das nicht zu finden ist, den strukturellen und poetischen Tenor der Texte dieses Autors ausmacht und diesen im wahrsten Sinne eine ungeheuerliche Dimension gibt. Darin ist Bruzzones Schreiben bezogen auf die Verfahrensweisen der "Camada Cadáver" insgesamt exemplarisch. Denn auch die Arbeiten von Mariana Enríquez, Martín Gambarotta, Virginia Giannoni, Lucila Quieto, Albertina Carri und Lola Arias und einigen weiteren Autor/innen und Künstler/innen können als "Monster"-Manifestationen bezeichnet werden, weil sie sich literarisch, bildlich und performativ zu einem Gegenstand äußern, dessen ästhetische Abstraktion sich dadurch kompliziert, dass ihm eine gesellschaftliche, ethische und phänomenologische Ungestalt inhärent ist und seine Vermittlung eine Kommunikation zwischen dem *in absentia* der zwangsweise Verschwundenen und dem eigenen *in praesentia* nötig zu machen scheint, wie es bei Bruzzone augenfällig wird. Die Variationen des erzwungenen Verschwindens in den Produktionen der "Camada Cadáver" machen deutlich, dass die *desaparición forzada* eine besondere Form des *Death in absentia* darstellt und deswegen politisch, sozial und juristisch, aber ebenso kontra(re)präsentativ zu reflektieren ist. Die ästhetischen Produktionen, die dieser Annahme folgen und deswegen für die vorliegende Untersuchung interessant sind, fallen auch deswegen teilweise monströs, d.h. ungeheuerlich und

⁸⁸⁸ Bruzzone, "2073", *a.a.O.*, S. 131.

⁸⁸⁹ In einem Gespräch mit mir anlässlich der Verleihung des Anna-Seghers-Preises 2010 am 9. November 2010 in der Akademie der Künste Berlin.

unbequem aus, weil sie realisieren, dass in Argentinien trotz offizieller Postdiktatorialität noch ideologische Vorstellungen existieren, die im Dienst eines unlauteren Vergessens stehen. In Bruzzones Erzählung "Unimog" etwa wird der Protagonist, der Sohn von Verschwundenen ist, von einem Ex-Militär als "mal parido" beschimpft.⁸⁹⁰ Auch wenn der ehemalige "represor" nicht weiß, wen er vor sich hat und den jungen Mann vorrangig als ungehörig empfindet, weil er die von ihm angebotene Hilfe bei einer Autopanne nicht annimmt, erscheint der Protagonist in dem Moment der Beleidigung durch den Fremden tatsächlich als eine Art mnemische Missgeburt. Wichtig an der Szenerie ist, dass der havarierte Unimog-Wagen, der nach einer Reparationszahlung gekauft wurde, im Falklandkrieg im Einsatz, also am letzten patriotischen Manöver des Regimes von 1976 beteiligt war, nun aber vor den Augen des Militärmanes, der die verletzliche Gegenwart des Protagonisten unbewusst benennt, den Geist aufgibt. Doch nicht nur Bruzzones Erzählungen bieten monströse Memoria-Szenarien, sondern auch der Roman *Los Topos* wartet mit mnemischen Spezialeffekten auf. Bevor das Werk dieses Autors genauer untersucht wird, seien einige grundsätzliche Daten und Überlegungen zu den argentinischen Prosaproduktionen nach 1996 vorangestellt, also auch solche Texte angesprochen, die noch zur der Zwischengeneration vor der "Camada Cadáver" gehören. Der folgende Vorspann soll herausstellen, wieso eine Prosa des Verschwindens, der sich schließlich die Texte Bruzzones zuordnen lassen, nicht mehr viel mit einem ausgeprägt lateinamerikanischen Subgenre zu tun hat – dem Diktatorenroman – und es genau deswegen aber interessant ist, dass in *Los topos* ein postdiktatorischer Mini-Diktator auftauchen wird.

5.1 Literarische Verfahren

5.1.1 Vom paternalen Diktatorenroman zur seriellen Struktur des Verschwindens

Zwar wurzelt der Diktatorenroman in den argentinischen Tyrannie-Literaturen des 19. Jahrhunderts⁸⁹¹, vorrangig ist er jedoch an die Produktionen der Boom-Autoren Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos und Mario Vargas Llosa geknüpft.⁸⁹² Die

⁸⁹⁰ Bruzzone, "Unimog", in ders., 76, S. 25-36, S. 33.

⁸⁹¹ Gemeint sind hier die bereits besprochenen Texte von Sarmiento und Echevarría. Ebenso sei noch erwähnt: Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas*, Madrid 1926. Wenn dieses Werk auch von einem spanischen Autor stammt, so entwirft es doch eine universelle Typologie des Tyrannen. Außerdem geht der Text auf eine im Jahr 1892 erfolgte Reise Vallé-Incláns nach Mexiko zurück. In *Tirano Banderas* herrscht Tyrann Santos Banderas über das fiktive Santa Fe de Tierra Firme.

⁸⁹² Vgl. Miguel Ángel Asturias, *El Señor Presidente*, Mexiko-Stadt 1946; Mario Vargas Llosa, *Conversación en la Catedral*, Barcelona 1969; Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*, Buenos Aires 1974; Gabriel García Márquez, *El Otoño del Patriarca*, Barcelona 1975. Bei García Márquez erscheint der Diktator als Vaterland *in persona*. Hierzu auch Stephan

von Seymour Menton für die "nueva novela histórica" erstellte Typologie gilt oftmals auch für ihn, lotet doch vor allem die "novela del dictador"⁸⁹³ anti-mimetische, zyklische, metadiskursive, intertextuelle und parodisierende Verfahrensweisen aus und setzt auf diese Weise Faktuales und Fiktionales ins Verhältnis.⁸⁹⁴ Auch wenn das Subgenre in der Zeit des Post-Booms unter anderem von Tomás Eloy Martínez kontinuiert wird, ist es sonst in der argentinischen Literatur weiterhin wenig anzutreffen, obschon sich nach den Tyrannen, die in den argentinischen Literaturen des 19. Jahrhunderts auftauchten, die Figuren Perón und Evita für eine literarische Adaptation anbieten und Tomás Eloy Martínez deswegen auch *La Novela de Perón* und *Santa Evita* verfasst. Ihm folgen Abel Posse und Alicia Dujovne Ortiz mit *La pasión según Eva Perón* und *Eva Perón*; Erzählungen von Jorge Luis Borges, Rodolfo Walsh, Fogwill, Néstor Perlongher und Leónidas Lamborghini hatten bereits in den sechziger und siebziger Jahren mit Evita und dem posthumen Kult um sie abgerechnet.⁸⁹⁵

Die Frage, die sich nun aber stellt, ist, ob sich in argentinischer Prosa, insbesondere in Romanen, die sich mit dem erzwungenen Verschwinden während der letzten argentinischen Diktatur befassen, Strukturen des Diktatorenromans finden lassen, oder ob es gar Diktatorenromane gibt, in deren Zentrum das Verschwinden steht – und ob in der neuesten Literatur mit dem Subgenre gespielt wird. Die Antwort ist: Die Tatsache, dass in Argentinien mehrere Triumvirate die Jahre 1976 bis 1983 prägen, die Diktatur also nicht in dem Sinne personalisiert war wie etwa die chilenische, verlangt andere literarische Antworten, als sie der Diktatorenroman liefert. Denn selbst wenn in der "novela del dictador" im Gegensatz zur "novela con dictador" auch schillernde Täterfiguren vorkommen, und die Grenze zwischen den Binäropositionen Macht-Ohnmacht sichtbar gemacht wird⁸⁹⁶, extrapoliert er das Modell des paternalistischen Despoten.⁸⁹⁷ Da sich das erzwungene Verschwinden in Argentinien jedoch durch ausgewiesene anonyme Aspekte einer staatlichen Verfolgungs-, Gewalt- und Vernichtungspraxis charakterisiert hat, unter deren Urheber sich kein ambivalenter Vater der Nation, sondern eben mehrere Triumvirate befunden haben, und sich in Lateinamerika nach dem Boom zudem Geschichtsreflexionen mit paternaler

Leopold, *Der Roman als Verschiebung. Studien zu Mythos, Intertextualität und Narratologie in Carlos Fuentes "Terra Nostra"*, Tübingen 2003, S. 121.

⁸⁹³ Die "novela del dictador" ist ein anti-mimetisches, mitunter karneavaleskes Genre, die "novela con dictador" noch dem konventionellen historischen Roman zuzurechnen. Vgl. Bernardo Subercaseaux, "Tirano Banderas en la narrativa hispanoamericana. La novela del dictador, 1926-1976", in *Cuadernos Hispanoamericanos* Nr. 14 (1976), S. 45-62. Siehe weiterhin Julio Calviño Iglesias, *La novela del dictador*, Madrid 1985 sowie Leopold, *a.a.O.*, S. 119 (hier das Kapitel zur Architextualität, Typologie und Sujetführung im Diktatorenroman).

⁸⁹⁴ Seymour Menton, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, Mexiko-Stadt 1993, S. 42.

⁸⁹⁵ Tomás Eloy Martínez, *La novela de Perón*, Buenos Aires 1987 sowie *Santa Evita*, Buenos Aires 1995; Alicia Dujovne Ortiz, *Eva Perón. La biografía*, Buenos Aires 1996; Abel Posse, *La pasión según Eva*, Buenos Aires 1994.

⁸⁹⁶ Vgl. Leopold, *a.a.O.*, S. 122f.

⁸⁹⁷ Die von Subercaseaux erstellte Unterteilung der Gattung in "novela del dictador" und "novela con dictador" ist hier somit weniger zu stellen als angesichts anderer lateinamerikanischer Literaturen, die sich mit der Erfahrung politischer Gewalt befassen.

Ausrichtung verabschieden, ist es umso interessanter, dass in Bruzzones Roman doch ein ausgemachter Diktatorentypus zitiert wird. Dieser ist allerdings das Herzstück eines tranvestischen Textsystems, das eine serielle, postdiktatorische Struktur des Verschwindens aufweist. Damit schließt *Los topes* an eine Prosa an, die sich in den 1990er Jahren zu konstituieren beginnt und grundsätzlich mit Formen des Autoritätsverlusts und unterschiedlichen Formen des Verschwindens befasst ist.

5.1.2 Die neue Prosa der 1990er Jahre: Signaturen des Ausschlusses

Die argentinischen Romanciers, die in den 1990er Jahren tätig werden, leiden besonders unter dem sukzessiven Abbau der staatlichen Kulturförderung während der zwei Legislaturperioden Menems (1989-1999). Multinationale Verlagshäuser gewinnen immer mehr Spielraum und verdrängen die ohnehin durch die Diktatur stark geschwächten lokalen Verlegertraditionen. Weniger trifft dies die Lyrikproduktion, die andere Wege der Diffusion zu gehen gewöhnt ist⁸⁹⁸, die debütierenden Prosa-Autor/innen allerdings müssen auf diese kulturpolitischen Einschnitte unmittelbar reagieren. Folglich entsteht ein Korpus, das sich dem Druck des Marktes beugt und sich außerdem auf die Politik- und Kulturverdrossenheit der argentinischen Gesellschaft einstellt. Einigen neuen Autor/innen räumt der Verlag Planeta einen Platz ein; sie werden in der Reihe Biblioteca del Sur publiziert. Die Werke von Leopoldo Brizuela, Marcelo Caruso, Marcelo Figueiras, Rodrigo Fresán, Carlos Gamerro, Edgardo González Amer, Martín Kohan, Eduardo Muslip, Martín Prieto, Pablo de Santis, Raúl Vieytes und Paula Varsavsky, – also einer Reihe von Literaturschaffenden, unter denen sich augenfällig wenig Frauen befinden und die Ende der fünfziger bis Anfang der 1960er Jahre geboren wurden –, entstehen in einer historischen Klammer. Das Ende der Diktatur liegt noch nicht lange zurück und schon richtet sich der menemistische Neoliberalismus ein.

Gegenstand der Erinnerung an die rezente politische Vergangenheit, die in diese Werke einfließt, ist häufig der Falklandkrieg. Stilistisch prägt die Produktionen eine Neigung zum Thriller, zum Rätselhaften und Unheimlichen. Als handele es sich um eine Signatur der Dekade nach dem erzwungenen Verschwinden, häufen sich in diesen postdiktatorischen filialen Fiktionen symbolische und räumliche Exklusionen. Dennoch fragt Beatriz Sarlo, wieso die Literatur dieser nachkommenden Generation so wenig zwischen *discours* und *narration* unterscheide und nicht einmal Halt vor mimetischer Ästhetik mache. Die neuen argentinischen Schreibweisen seien

⁸⁹⁸ Vgl. Laura Ruíz, *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90*, Buenos Aires 2005.

intermateriell und intermedial aufgeplustert, hielten sich an kein literarisches Vorbild. Das Ergebnis: literarische *High Fidelity*-Reality-Shows, die nichts anderes als "fashion" sein wollten⁸⁹⁹ Sarlos Urteil ist sehr pauschal, zeichnet sich doch die argentinische Prosaliteratur, die Mitte der 1990er Jahre ihr Debüt erlebt, nicht nur durch eine willkürliche *Bricollage*-Mode aus, sondern auch dadurch, dass das Körperliche sehr präsent wird. Dies erklärt wiederum den von der Kulturkritikerin präjudizierten Mangel an ästhetischer Repräsentation. Denn in vielen Texten geht es um krude Formen der Präsentation, die der entpolitisierten Zeit etwas entgegenhalten könnten. Insbesondere abjekte Körperlichkeit wird mit einer Indolenz ausgestellt, dass es scheint, es handele sich um ein "symptom for history". Die folgenden, teilweise aus den Reihen der von Heker denominierten "Generación Después" stammenden Texte sind hierfür beispielhaft.

Paula Varsavsky/ *Nadie alzába la voz* (1994)

Die 1963 geborene Paula Varsavsky debütiert 1994 mit *Nadie alzába la voz*, einem kurzen, realistischen Entwicklungsroman mit expressionistischen Einschüben.⁹⁰⁰ Ebenso wie ihrem zweiten Roman *El resto de su vida*, der von einer missglückten Ehe berichtet, deren Scheitern sich als Präambel zu einem besseren Leben präsentiert, wird auch hier dem konventionellen Sujet durch eine sparsame, präzise Sprache das Abrutschen in den *Telenovela*-Tonus erspart. Der knapp 190-seitige Text gehört in den Kanon der mit der Narrativik der 1990er Jahre befassten Literaturseminare in Argentinien. Durch sein beschränktes Sprachregister inszeniert er auf glaubhafte Weise das Leiden der Heranwachsenden Luz, die mit Drogen und Sex zu experimentieren beginnt und von ihren liberal eingestellten Eltern nicht daran gehindert wird. Trotz der großen Freiheit, die sie genießt, erfährt sie ihren pubertierenden weiblichen Körper als existentiell verunsichernd. Luz' Initiation, ihr Eintritt in eine hochsexualisierte Lebensetappe, fällt mit der Erfahrung zusammen, dass es keinen paternalen Schutzraum mehr gibt. *Nadie alzába la voz* durchzieht eine Art Mantra, eine Wunschäußerung, die von vornherein ins Leere zielt, obgleich Luz allein verlangt, es möge sich jemand um sie "kümmern". Selbst als es zu einem Schwangerschaftsabbruch kommt, droht keinerlei Sanktion. Nur eine Haushälterin kontiniert noch patriarchale Moralvorstellungen – und wird Luz zur Zufluchtsstätte.

⁸⁹⁹ Vgl. Beatriz Sarlo, *Escritos sobre la literatura argentina*, Buenos Aires 2007, S. 465-68. Sarlo bezieht sich auf Paula Varsavsky und darüber hinaus auf Alejandro López, *Kerés kejer = Guan tu jak*, Buenos Aires 2005, Romina Paula, *¿Vos me querés a mí?*, Buenos Aires 2005 und Washington Cucurto, *Cosa de negros*, Buenos Aires 2003. Intermedial und intermateriell bedeutet, dass Merchandisingprodukte und Videos im Internet den Verkauf eines Buches begleiten. Die Kritik an der intermedialen Aufplustering bezieht sich auf López' Text.

⁹⁰⁰ Paula Varsavsky, *Nadie alzába la voz*, Buenos Aires 1994. Dreizehn Jahr später folgt *El resto de su vida*, Buenos Aires 2007. Varsavsky ist darüber hinaus Autorin von Erzählungen und arbeitet außerdem als Journalistin und Übersetzerin. Sie betont, dass weibliche Autorschaft zur Zeit des Erscheinens ihres ersten Buches sehr viel weniger selbstverständlich war als nach der Jahrtausendwende – damit erklärt sich auch der lange Weg zu ihrem zweiten Roman. In einem Gespräch mit mir auf der Buchmesse Frankfurt im Oktober 2010.

Die Handlung von *Nadie alzó la voz* ereignet sich vor dem Ende der letzten argentinischen Diktatur. Doch obwohl Luz' Familie auch aus politischen Gründen zwischen dem südamerikanischen Land und den USA hin und herpendelt, wird die Erfahrung der Diktatur nicht diskursiviert. Lediglich die Abwesenheit des Vaters und dessen plötzlicher Tod sowie die obsessive Suche der Protagonistin nach männlichen Autoritäten, die die väterliche Instanz ersetzen könnten, sind als Reflex auf eine autoritäre Zeit zu lesen. Die Ausgesetztheit und gleichzeitige Unaufgeregtheit oder Unbeteiligtheit, die *Nadie alzó la voz* bereits im Titel kommuniziert, scheint, wenngleich der Roman in den 1980er Jahren spielt, die Atmosphäre der 1990er Jahre zu antizipieren.

Edgardo González Amer / *Danza de los torturados* (1996)

Der Roman *Danza de los torturados* des 1956 geborenen Edgardo González Amer⁹⁰¹ liefert den Bericht eines unzuverlässigen Erzählers. Ein Heranwachsender, Hugo, befindet sich in psychiatrischer Verwahrung. In seiner Therapie durch Doctora Böerin werden sein Symptome, die im Subtext politische Ursachen haben, weil Hugo Folterszenen halluziniert, als bedeutungslos eingestuft. Man rät Hugo, nicht auf die Szenen zu hören, die sich in seinem Innern abspielen. Der Protagonist erlebt folglich eine professionelle Forcierung von Gedächtnisverlust, denn seine Erinnerung kompromittiert die gesellschaftliche Situation des Jahres 1978, vor deren Hintergrund sich die Handlung des Textes abspielt. *Danza de los torturados* steht in intertextuellem Bezug zu der beinahe gleichnamigen Erzählung "La danza de los torturados", die in González Amers erstem Buch *El probador de muñecas* enthalten ist. Hier berichtet ein namensloser 28-Jähriger davon, wie er zusammen mit seiner Peer-Group die Redemokratisierung Argentiniens erlebt, gleichzeitig aber der Kinderstube noch nicht richtig entwachsen ist. Das Erwachen historischen Bewusstseins – in die Narration dringen Reflexionen über den frühen Peronismus und andere politische Perioden stark machistisch geprägter Argentinität ein – vermengt sich mit einer erwachenden Sexualität. Und doch ist der Text in erster Linie auf der Suche nach einem "Abracadabra", das dem Erzähler einen Ausweg aus seiner biographischen Not bieten könnte. Denn auch er leidet an Sinnestäuschungen und kann keine Sexualität leben, ohne Stimmen von Gefolterten zu halluzinieren. Die Erfahrung politischer Gewalt hat sich in den Protagonisten auf dissoziierende Art eingenistet. Und niemand scheint sein Trauma teilen zu können.

⁹⁰¹ González Amer wird vorerst durch Arbeiten für Presse und Theater bekannt. Ab Ende der 1980er Jahre folgen der Erzählband *El probador de muñecas*, Buenos Aires 1989 sowie die Romane *Todos estábamos un poco cuerdos*, Buenos Aires 1994, *Danza de los torturados*, Buenos Aires 1996 und *La mujer perfecta*, San Sebastián 2000. Seit der Jahrtausendwende macht er sich einen Namen als Filmregisseur. Alle Texte zum Herunterladen auf <http://www.edgardogonzalezamer.com.ar/home.php>. (10. 1. 2011).

Ebenso in dem Roman *Danza de los torturados* geht es um das Opfer eines *Postrumatic Stress Disorder*. Hier wird der Protagonist aber psychiatrisch überwacht, zensiert und manipuliert, wobei ausschlaggebend ist, dass der historische Horizont des Romans dem der Erzählung von 1989 – die im Jahr 1983 spielt – vorgeschaltet ist. Der personale Erzähler aus "La danza de los torturados" scheint demnach in ein historisches Präsens zurückgeschritten zu sein, um die an Schizophrenie erkrankte Mitpatientin Laura sowie Mozart, eines des Mordes Angeklagten, der sich seiner Tat nicht entsinnen kann, seinen eigenen Wahnsinn bezeugen und legitimieren zu lassen – durch deren posttraumatische Erlebensversionen. Innerhalb des Werkes von González Amer kommt es somit zu einer intertextuellen Perspektiverweiterung, in der der posttraumatische Tenor aus der Erzählung von 1989 fort- und gleichzeitig rückgeführt wird.

Da Doktor Böerin möchte, dass die gesellschaftliche Historie als objektiv betrachtet wird, obgleich die Symptome ihrer Patienten Zeichen einer Zeit der Gewalt sind, nutzt sie die Inkohärenz der biographischen *histoire* Hugos, um deren Wahrheitsgehalt zu negieren. Währenddessen perpetuiert sich in der Psychiatrie die Genese der Gewalt, als Laura vergewaltigt wird. In der Folge entwickelt *Danza de los torturados* eine konzentrationäre Atmosphäre. Zudem trägt Edgardo González Amers Roman Züge eines Traumberichtes, in dem zu verschwimmen droht, was signifikativ und was signifikant ist – bis Hugo eine neue Identität verordnet bekommt.⁹⁰²

Obwohl in *Danza de los torturados* die hinter den "Toren der Zeit" Internierten ihren Memoria-Tanz tanzen, werden sie institutionell verunsichtbart, da sie in der Außenwelt niemand vermisst.⁹⁰³ Gleichzeitig verundeutlicht sich der historische und gesellschaftliche Horizont. Er nimmt sich wie der Widerschein eines weiteren pathologischen Systems aus, weil zwar auf das Jahr der Fußballweltmeisterschaft referiert wird, diese vage Datierung dem historischen Moment aber jede politische Lesbarkeit abspricht. Die Diktatur wird so zu einem Chaos, auf das der Roman mit seinem eigenen Chaos reagiert.⁹⁰⁴

Raúl Vieytes / *Kelper* (1999)

Der 1961 geborene Raúl Vieytes nimmt mit seinem Thriller *Kelper* den Chronotopos Falklandinseln ins Visier. Sein Text dekonstruiert das im argentinischen Imaginarium fest verankerte mythologische Insel-Narrativ.⁹⁰⁵ Vieytes spricht sich grundsätzlich für die literarische

⁹⁰² Vgl. Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1996, S. 7.

⁹⁰³ Vgl. ders., ebd., S. 9.

⁹⁰⁴ Siehe Marcelo Damiani, "El caótico cosmos del caos", in *Espacios*, 1. Halbjahr 1997, S. 94f.

⁹⁰⁵ Raúl Vieytes, *Kelper*, Buenos Aires 1999. Vieytes ist Dramaturg, Karikaturist, Songwriter, Dichter, Romancier und Übersetzer. Neben *Kelper* ist er Autor der bislang nicht publizierten Romanen "El Río de la Peste", "Telenovela

Einnahme ausgegrenzter Räume aus – die Falklandinseln gehören zweifellos dazu. Die seit Beginn des 17. Jahrhunderts nach holländischer und französischer Sichtung kartographierte und von Frankreich besetzte Inselgruppe wird 1767 an Spanien verkauft, fällt jedoch bald in den Interessenradius Großbritanniens, bis die argentinische Unabhängigkeit einen langen Besatzungskonflikt mit sich bringt. Aus Buenos Aires entsendete Gouverneure werden teilweise ermordet. Im Jahr 1833 erhält Großbritannien seine Souveränität über die Inseln. Ab Mitte des 20. Jahrhunderts wird die Lage politisch unklar, denn geographisch und auch infrastrukturell sind die Inseln an Argentinien gebunden. Deswegen werden 1965 neue Verhandlungen angestrengt. Doch die Bewohner der Insel, die Kelper, bestehen auf britischen Status, so dass in der Folge eine in der Regierungszeit Isabel Peróns von Großbritannien anempfohlene wirtschaftliche Zusammenarbeit von Argentinien ausgeschlagen wird. Mit Beginn der Diktatur 1976 errichten die Briten eine Sperrzone um die Inseln. Dennoch werden 1981 erneute Verhandlungen angesetzt, die allerdings durch die wirtschaftliche und innenpolitische Situation Argentiniens verzögert werden. General Leopoldo Galtieri nutzt so im Jahr 1982 den Jahrestag der Ermordung des letzten argentinischen Gouverneurs, um zur "Reconquista" aufzurufen. Die Ignoranz, die die Briten diesem Aufruf zollen, wird von den Argentinern als Rückzug interpretiert. Bestärkt durch seine Liaison mit den USA, die aus dem Einvernehmen mit den sandinistischen Contras in Zentralamerika hervorgegangen war, besetzt Argentinien die Inseln. Die unter dem Codenamen "Operación Rosario" vollzogene Invasion endet im Juni desselben Jahres mit einer Niederlage, was den Zusammenbruch des bereits sehr angeschlagenen argentinischen Regierungssystems einläutet.

Vieytes' an Fogwills prominenter Allegorie *Los Pichiciegos*⁹⁰⁶ inspirierter, in Argentinien äußerst gut aufgenommener Roman geht von der für Argentinien seit 1976 geltenden "zona de exclusión" aus, um sie literarisch zu durchbrechen. Das kommt nicht von ungefähr, denn Ende der 1990er Jahre, als der Roman erscheint, findet ein verstärkter Austausch zwischen falkländischen und argentinischen Jugendlichen statt und Nachrichten über das Leben der Kelper dringen nach Argentinien.⁹⁰⁷ Demnach ist *Kelper*, von der Warte eines Autors geschrieben, der seinerzeit Gefahr

2168" und "La ecuación límite". Kelper wurde mit dem *Premio Clarín de Novela* ausgezeichnet. Zu einem Interview mit dem Autor siehe <http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/entrevistas/vieytes/index.html>. (10. 1. 2011).

⁹⁰⁶ Fogwill, *Los Pichiciegos*, Buenos Aires 1983. Ein Interview mit Fogwill über seinen Roman: Augusto Munaro, "Fogwill y los Pichiciegos: Visiones de una batalla subterránea", in *Los Andes* vom 21. 8. 2010: <http://www.losandes.com.ar/notas/2010/8/21/fogwill-pichiciegos-visiones-batalla-subterranea-509326.asp>. Zudem Beatriz Sarlo, "No olvidar la guerra: Sobre Cine, Literatura e Historia": <http://www.literatura.org/Fogwill/fsobpich.html>, sowie in *Punto de Vista* Nr. 49, August 1994. (Alle Quellen: 23. 8. 2010).

⁹⁰⁷ Interview mit Raúl Vieytes, auf <http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/entrevistas/vieytes/index.html> (23. 12. 2010).

lief, in den Falklandkrieg eingezogen zu werden, das literarische Zeugnis einer Neu-Perspektivierung des argentinisch-britischen Hoheits-Konfliktes.

Das Thema der "ex-combatientes" ist ein Sub-Sujet des Erinnerungsdiskurses zur Diktatur, das bislang auch deswegen tabuisiert wurde, als es sich bei vielen der extrem geschädigten Veteranen um Männer aus unterprivilegierten Schichten und den marginalisierten Provinzen Argentiniens handelt. Wie auf britischer Seite haben sich von ihnen mehr an *Post-Traumatic Stress Disorder* Leidende umgebracht, als Soldaten im Krieg gefallen sind. Erst mit der Amtsübernahme Néstor Kirchners erhalten sie eine angemessene Rente.⁹⁰⁸ Noch heute bezeichnet die argentinische Bevölkerung die Inseln als argentinisch – was die literarische Reflexion des Konfliktes anbelangt, so liegt bis in die zweite Hälfte der 1990er Jahre außer *Los Pichiciegos* kein Werk vor, dass sich des Themas angenommen hätte.⁹⁰⁹ Umso bedeutender ist Vieytes' Publikation, die eine Reihe interessanter Kelper-Figuren entwirft und damit deren negative Fama relativiert, von der man in Argentinien seit der "zona de exclusión" absolut überzeugt war.

Kelper beginnt mit dem Satz "Cada uno es un poblado de monstruos". Dann entspinnt sich ein Wirkungsgefüge aus Straflosigkeit, Mord, Intoleranz, aus Ausgesetztheit und Abseitigkeit: Ein Argentinier betritt die Inseln in geheimer Friedensmission, wird jedoch in Port Stanley aus Rache gefangengenommen und umgebracht. Pete Holligray, Bordellbesitzer und Herr über den örtlichen Schwarzmarkt, übergibt die Leiche dem alkoholabhängigen Farmer Len Brasley, der dem britischen Kapitalismus huldigt, sich eine philippinische Gespielin hält und die territorialen Ansprüche Argentiniens für absurd hält. Vieytes' Text zeichnet Prototypen, die von der Welt abgeschnitten sind, jede Form von Veränderung fürchten, aber mentale und sexuelle Devianzen erleben – und auf den Inseln schließlich bestens aufgehoben sind. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass *Kelper* enträumlacht, was in Argentinien in den Jahren vor 1982 passiert ist, weil der Text mit Gräber- und Friedhofslandschaften aufwartet, die in Argentinien fehlen. Der Roman zeichnet somit ein Porträt der Inseln, nimmt die argentinische Militäroffensive und die falkländische Defensive aufs Korn, blickt von den Inseln aber vor allem auf das Festland – das noch weniger geheuer ist.

⁹⁰⁸ Auf britischer Seite kamen 258, auf argentinischer 649 Soldaten ums Leben. Zur paradoxen Haltung der argentinischen Bevölkerung angesichts der Falklandinseln, zu der sich Autor Eduardo Blaustein äußert, siehe Sebastian Schoepp, "Das Abenteuer des trunksüchtigen Generals", in *Süddeutsche Zeitung* vom 11. 4. 2007: <http://www.sueddeutsche.de/politik/jahre-nach-dem-falkland-krieg-das-abenteuer-des-trunksuechtigen-generals-1.842159>. (23. 12. 2010). Der Artikel enthält auch eine Fotostrecke zur Erinnerung an den Krieg.

⁹⁰⁹ Vgl. Julio Schwartzman, "Un lugar bajo el mundo. *Los pichiciegos* de Rodolfo E. Fogwill, in ders., *Microcrítica: Lecturas Argentinas*, Buenos Aires 1996, S. 133-146.

5.1.3 Neuere Schreibweisen gegen das Verschwinden

Um diesen exemplarischen Einblick in die mit der Zeit der Diktatur recht divers befasste neue argentinische Literatur der 1990er Jahre abzuschließen, der noch Werke von Marcelo Caruso oder Martín Caparrós hinzugefügt werden könnten⁹¹⁰, darf nicht versäumt werden, jene Autor/innen zu erwähnen, die Mitte oder Ende der sechziger Jahre geboren wurden. Martín Kohan (geb. 1967) verfasst mit *Dos veces Junio* im Jahr 2002 einen sachlich intonierten, in kurzen Absätzen gehaltenen Roman, in dem ein namenloser Protagonist, seines Zeichens Rekrut, im Jahr 1978 die Frage stellt, ab wann man ein Kind foltern könne. Der die Frage zu beantworten hat, ist ein Militärarzt, in dessen Machenschaften und Machtspiele der Rekrut Einblick erhält, ohne sich zu rühren. Gleichzeitig entwickelt der Text eine ungeahnte Dynamik, die von den Berichten über das WM-Endspiel zwischen Italien und Argentinien strukturiert wird.⁹¹¹

In *Aún* von Mariano Dupont (geb. 1965) wird die Figur des Verräters sowie die Frage von Schuld und Vergebung fokussiert. Der Roman ist in dieser Sujetierung sehr konzentrisch.⁹¹² Marcelo Figueras (geb. 1962) verfasst mit *Kamchatka* einen Roman und das Drehbuch zu einem Film, in dem die Erinnerung an politische Verfolgung und erzwungenes Verschwinden aus der kindlichen Perspektive erfolgt. Zwei mit ihren Eltern vor dem Regime fliehende Brüder müssen ihre Identität ablegen. In einem Versteck außerhalb der Stadt halten sie sich mit spielerischen Codes imaginär über Wasser, als spielten sie Agenten. Der Text verlegt sich auf einen metonymischen Fluchtpunkt: Die ostasiatische Halbinsel Kamtschatka ist einmal ein Territorium auf dem Brett des Strategiespiels Risiko, markiert aber auch den Eintritt in einen Phantasie- und Rätselwelt, in der die infantile Welt überlebt, die Erwachsenenwelt zerfällt.⁹¹³

El secreto y las voces von Carlos Gamerro (geb. 1962) rekonstruiert die Geschichte eines perfekten Verbrechens. In einem Ort namens Malihuel kommt es im Jahr 1977 zu einem Akt ausgemachter kollektiver Selbstjustiz, dem *Mobbing* und Exklusion vorangehen. Inmitten des historischen Schreckens wird ein Mensch sichtbar zu Fall gebracht, ohne dass es noch das diktatorische

⁹¹⁰ Caruso ist 1958 geboren. Sein apokalyptische Künstlerroman *Brüll* siedelt den Wahnsinn der Diktatur in einer Wildnis an, in der der Bildhauer Brüll in seiner Psychose verschwindet, als er sich von den Schergen des Regimes in Sicherheit zu bringen versucht. Caparrós ist 1957 geboren. Neben theoretischen Werken, die sich mit dem Begriff von Geschichte auseinandersetzen (z.B. Caparrós, *Filosofía de la historia*, Buenos Aires 1999), liefert er etwa mit *El tercer Cuerpo* von 1997 einen postmodernen Großstadtkrimi, in dem es um moralischen und politischen Verfall geht und darüber die Geschichte der Diktatur rekapituliert wird, wo es um Leichenschändung und die Kategorie anonymer Toter ("N.N.") geht. Vgl. Marcelo Caruso, *Brüll*, Buenos Aires 1996; Martín Caparrós, *El tercer cuerpo*, Buenos Aires 1997.

⁹¹¹ Martín Kohan, *Dos veces Junio*, Buenos Aires 2002.

⁹¹² Mariano Dupont, *Aún*, Buenos Aires 2003.

⁹¹³ Marcelo Figueras, *Kamchatka*, Madrid 2003. Der Roman ist aus der Perspektive eines der Jungen geschrieben, und ein erwachsener Erzähler deutet die metaphorischen Überlebenstrategien der Kinderzeit retrospektiv.

Staatsregime dazu bräuchte.⁹¹⁴ Ebenso in *Calle de las Escuelas N°13* von Martín Prieto (geb. 1961) geht es um eine (wenngleich postdiktatorische und zudem frivolisierte) Form von Selbstjustiz. Ein Zirkel junger Leute nimmt sich in den 1990er Jahren vor, den ehemaligen Folterknecht Parrillita zu ermorden. Die Schilderung des Mordkomplotts wird damit eröffnet, dass man sich nicht einig darüber ist, wann genau die Diktatur von 1976 begonnen habe. Weitere gemischte Reflexionen begleiten die Vorbereitung des Mordes. Die Inspektion der Vergangenheit speist sich zweifelsohne aus den vitalen Interessen der Gegenwart. Zentrale Figur des im Gewand eines Krimis daherkommenden Textes ist, anstelle des Detektives, ein Kollektiv alters- und ideologieloser Protagonisten. Sie wollen die Geschichte und das banale Böse ahnden. Prietos libidinöse Parodie lässt sich zwar nicht direkt als Replik auf den Diktatorenroman, doch als bizarrer Folterknechtroman lesen.

Insgesamt kann über die Literaturschaffenden, die etwa eine Dekade vor der "Camada Cadáver" debütieren und die Ereignisse während der Diktatur zum Thema machen, gesagt werden, dass sie vornehmlich mit Formen der literarischen Indolenz und Distanzierung experimentieren. In ausgesprochenen Gattungstexten, z.B. dem linearen, handlungsorientierten Thriller Vieytes' wird diese Tendenz verstärkt. González Amers *Danza de los torturados* hingegen geht mit abjekter Gefühlslosigkeit, einer wenn auch verworfenen, in ihrem Narrativ unzuverlässigen Introspektion historischer Erfahrung um, die schließlich doch eine sympathetische Identifikation mit dem Opfer mobilisiert. Fragmentationen, Aussparungen, Analepsen und antigrammatische Konstruktionen strukturieren und poetisieren den Text, der Distanzierungs- und Sensibilisierungsverfahren juxtaaponiert, als wäre er selbst traumatisiert. Mit Varsavskys historisch beinahe neutralem Realismus z.B. hat solches Schreiben wenig gemein.

Als letztes sei das Werk der 1968 geborenen Laura Alcoba erwähnt. Der Biographie der Autorin und ihres späten Debütierens wegen lässt sich hier eine direkte Brücke zur "Camada Cadáver" schlagen. Ihren Roman *Manèges* von 2007 verfasst Alcoba auf Französisch und in Frankreich, wo sie seit der Exilierung mit ihrer Mutter lebt. Zügig von Leopoldo Brizuela ins Spanische übersetzt, erzählt dieser Text wie auch Figueras' *Kamchatka* davon, wie ein Kind den Gang seiner Eltern in den Untergrund erlebt.⁹¹⁵ Ebenso Alcobas Protagonistin gewöhnt sich an einen unsicheren Alltag, schult ihre Wahrnehmung, lernt sich zu verstecken und weiß, dass sie keine Namen nennen darf, um niemanden in Gefahr zu bringen. In der infantilen Erzählperspektive wird diese frühe politische Erfahrung ideologisch nicht bewertet. Außerdem ist *Manèges* ein

⁹¹⁴ Carlos Gamerro, *El secreto y las voces*, Buenos Aires 2002; Martín Prieto, *Calle de las Escuelas N°13*, Buenos Aires 1999.

⁹¹⁵ Laura Alcoba, *Manèges*, Paris 2007; *La casa de los conejos*, Buenos Aires 2008. Eine ausführliche Analyse des Romans liefert Sabán, *Imaginar el pasado. Nuevas ficciones de la memoria sobre la última dictadura militar argentina (1976–1983)*, S. 139–155. Der real existierende Ort in La Plata, an dem die Handlung von Alcobas Roman spielt, ist heute eine Gedenkstätte. Kurz nach der Exilierung der Mutter Alcobas wurden sieben der dort Untergeschlüpfen getötet.

Roman über das Verhältnis von Erinnerung und Sprache: das Wort, mit dem der als Kaninchenzuchtstätte getarnte Unterschlupf der Eltern bezeichnet wurde, "embute", ist in keinem Wörterbuch verzeichnet, sondern Teil eines Wortschatzes, der allein der Vergangenheit und der Erfahrung der Klandestinität zugehört.⁹¹⁶

Das literarische Korpus, das hier dargelegt wurde, widerlegt gerade aufgrund seiner Heterogenität die von Sarlo beklagte Abkehr von ästhetischer Abstraktion, weil in den genannten Werken Abwesenheit und Depräsentation auf mannigfaltige Weise dispositiviert und vertextet werden. Die besprochenen Romane bestätigen jedoch auch ein Primat des Körperlichen. Mentale und räumliche Grenzerfahrungen sind weitere Aspekte, die die neuere argentinische Prosa prägen. Herauszustreichen ist zudem, dass Memoria- und Wahrnehmungssujets infantilisiert werden. In der *Nueva Narrativa Argentina*, die nach der Jahrtausendwende als solche benannt wird, und insbesondere in den Werken der für diese Untersuchung relevanten "Camada Cadáver" setzt sich diese Tendenz fort.

5.1.4 Die *Nueva Narrativa Argentina*: Das Neue als Kategorie, der Körper als Medium

Nach der Jahrtausendwende taucht die Bezeichnung *Nueva Narrativa Argentina* (oft als NNA abgekürzt) auf. Etwa zeitgleich vollzieht sich der Sprung zu jener Prosa des Verschwindens, die die unter oder kurz vor der Diktatur Geborenen verfassen. Auch wenn der Terminus *Nueva Narrativa Argentina* einige der in den 1960er Jahren geborene Autor/innen miteinschließt, wird er vor allem auf das Schreiben der jüngeren Autor/innen angewandt. Als erstes fällt auf, dass weibliche Autorschaft keine Ausnahme mehr ist. Grundsätzlich wird das literarische Feld heterogener. Dies erklärt sich unter anderem mit der Gründung einer Vielzahl unabhängiger Kleinverlage, in denen sich manche der Autor/innen selbst verlegen. Auch erscheinen eine Reihe von Anthologien⁹¹⁷, bei deren Lancierung einige wenige Vertreter/innen der paternalen Generation, darunter Fogwill, die neuen Schreibweisen willkommen heißen. Ebenso das Internet stößt den Erneuerungsprozess der argentinischen Prosa an und die Kulturbeilagen der großen Tageszeitungen sorgen auf ihre Weise für Sicht- und Hörbarkeit des Nachwuchses.⁹¹⁸

⁹¹⁶ Vgl. Laura Alcoba in einem Gespräch mit mir anlässlich der deutsch-argentinischen Schriftstellerkonferenz "Botenstoffe" im März 2010 in Berlin. Siehe auch Laura Alcoba, "Paradojas", in dies. und Félix Bruzzone, *Memoria/Gedanken*, Berlin 2010, S. 15-23.

⁹¹⁷ Als Auswahl sei genannt: Maximiliano Tomás (Hg.), *La joven guardia. Nueva Literatura Argentina*, Buenos Aires 2005; Florencia Abbate (Hg.), *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas*, Buenos Aires 2006; Diego Grillo Trubba (Hg.), *En celo*, Buenos Aires 2007; Juan Diego Incardona und Santiago Llach (Hg.), *Los días que vivimos en peligro*, Buenos Aires 2009; Juan Terranova (Hg.), *Hablar de mí*, Buenos Aires 2009.

⁹¹⁸ Vgl. Elsa Drucaroff, "Relatos de los que no se la creen", in *Perfil*, 2007, ohne genauere Datierung im Archiv von Perfil.com, <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0192/articulo.php?art=2534&ed=0192>: (23. 12. 2010).

Doch stellt sich die Frage, was jenseits marketingstrategischer Ankündigungsrhetorik das wirklich Neue oder Erneuernde an der argentinischen Literatur der Jahrtausendwende ist. Eine Antwort – auch für den Bereich der Lyrik – wäre, dass "lo nuevo" selbst als historischer und politischer Status gedacht wird.⁹¹⁹ Außerdem wird die Narrativik politischer und reagiert, wenn auch zynisch, auf die Protestbewegungen der nationalen Krisenzeit. Und als stellte die Präsentation und Permutation des Körpers ein größeres Wagnis dar als der Versuch, eine innovative Ästhetik zu schaffen oder an avantgardistische Traditionen der früheren Generationen anzuknüpfen, obliegt es in vielen Texten der *Nueva Narrativa Argentina* den Körpern, gesellschaftliche Verwerfungen der Gegenwart und Vergangenheit zu materialisieren (wie Sarlo herausstrich). Tatsächlich werden in der *Nueva Narrativa Argentina* weniger ästhetische Instanzen und Diskurse geschaffen, als dass es zu unmittelbaren Präsentationen und postmetaphorischen Präsenzen kommt.

Ein substantiell erneuernder Aspekt der Literaturproduktion nach 2001/02 und insbesondere jener der "Camada Cadáver" liegt demnach darin, neue, auch virtuelle Grenzerfahrungen sowie Macht- bzw. Ohnmachtserfahrungen gegenwärtig zu machen, zu denen gehört, dass die Kategorien Körper und Identität als kompromittiert oder aber als banal exponiert werden. Körper entäußern sich allerdings auch, testen ihre Grenzen aus, sind deviant, kurz: sie führen all das vor, wofür in den 1990er Jahren wenig Luft war, als mit dem Menemismus ein postdiktatorisch-populistischer Machismus die offizielle Repräsentationskultur prägte. In dem Moment, in dem die jungen Kulturakteur/innen die zivilen Protestformen mitgestalten und dabei redefinieren, was nach der Jahrtausendwende "poner el cuerpo" bedeuten könnte, werden überdies sexuelle Identitäten neu variiert. Besonders für die weibliche Autorschaft und die Literarisierung entsprechend *genderter* Erfahrung, aber ebenso für *Transgender*-Identitäten und deren literarische Übersetzung ist dies ein wichtiger Moment.

Darum, Wirklichkeit systematisch zu unterwandern oder zu errechnen, wie es in den Werken von Borges und Cortázar geschieht, an die sich die zuvor porträtierte Zwischengeneration zumindest noch ideell hielt, darum geht es in der neuen Literatur beileibe nicht mehr. Phantastische Schreibweisen existieren zwar weiterhin, erscheinen aber entkernt. Sie nehmen Topoi, Sujetführung und erzählerische Ökonomie des Komischen, des Horror und der Science Fiction auf und sind zudem fundamental vom filmischen Erzählen geprägt. Grundsätzlich sind Genrekreuzungen häufig: Hybride Texte variieren rekurrente Sujets und Topoi aus den Themen- und Erfahrungsfeldern "Kindheit und Initiation", "Politische Desillusion", "Faszination Massenmedien" und "Ökonomisches Exil", wie Elsa Drucaroff erklärt.⁹²⁰ Auf der anderen Seite verweigern sich manche Texte – womöglich in Anlehnung an die Forderung der

⁹¹⁹ Siehe ebenso Drucaroff, ebd.

⁹²⁰ Siehe weiterhin Drucaroff, ebd.

Protestbewegungen nach der Jahrhundertwende, die politische Klasse möge das Land verlassen ("Que se vayan todos") – der konkreten Deterritorialisierung. Es werden vielmehr Metonymien des Hierbleibens entworfen, die lokalen Nihilismus in Szene setzen.

Der tendenziell skeptische, zynisch bis bizarre oder frivole, in jedem Fall stets distanzierte Tenor der *Nueva Narrativa Argentina* kann wohl darauf zurückgeführt werden, dass man sich in den menemistischen Jahren mit Kritik, so sehr sie auch nötig gewesen wäre, lieber zurückhielt oder sie schlicht als wirkungslos abtat. Diese Einstellung scheint literarisch nachzuhallen. "Düstere Klarsicht"⁹²¹ oder eskapistisch-pragmatische Alltäglichkeit und Heutigkeit prägen so, in groben Zügen gesprochen, die Werke von Selva Almada (*1973), Eugenia Almeida (*1972), Félix Bruzzone (*1976), Carlos Busqued (*1970), Oliverio Coelho (*1977), Julia Coria (*1976), Washington Cucurto (*1973), Mariana Enríquez (*1973), Federico Falco (*1977), Betina González (*1972), Samanta Schweblin (*1978), Juan Diego Incardona (*1970), Josefina Licitra (*1975), Ariel Magnus (*1975), Pedro Mairal (*1970), Maximiliano Matayoshi (*1979), Andrés Neuman (*1977), Pola Olaixarac (*1977), Juan Terranova (*1975), Pablo Toledo (*1976), Romina Paula (*1979), Raquel Robles (1971), Alejandra Zina (*1973) und vielen anderen, die Romane oder kürzere Prosa verfassen und die eint, dass sie von der Generation vor ihnen selten gelesen werden.

5.1.4.1 Mimikry des Verschwindens: "Mi mano puso esa cifra..."

Werke der *Nueva Narrativa Argentina*, die sich um die Erinnerung an die letzte argentinische Diktatur bemühen und sich insbesondere mit der Geschichte des gewaltsamen Verschwindens befassen, stammen von Eugenia Almeida, Félix Bruzzone, Carlos Busqued, Julia Coria, Betina González, Raquel Robles und Pablo Toledo. Bruzzone, Coria und Robles sind von der *desaparición forzada* biographisch betroffen.⁹²² Raquel Robles ist Gründerin von und Aktivistin bei H.I.J.O.S. und veröffentlicht mit *Perder* im Jahr 2008 einen Roman, in dem es um Verlust geht, wenngleich das Sujet in Bezug auf die Geschichte des gewaltsamen Verschwindens verschoben scheint: Nach dem Tod ihres Kindes wird die Protagonistin in eine Psychiatrie eingeliefert und reist später nach

⁹²¹ Ebd.

⁹²² Auf die Biographie von Félix Bruzzone, dessen Eltern dem *Ejército Revolucionario del Pueblo* (ERP) angehörten, wird noch eingegangen, ebenso auf die Corias. Raquel Robles gewinnt im Jahr 2008 mit dem unter Pseudonym eingereichten Roman *Perder* den *Premio Clarín de Novela*. Bei der Bekanntgabe in *Clarín* wird verschwiegen, dass sie Tochter von Flora Celia Pasatir und Gastón Robles ist, die am 5. April 1976 verschleppt wurden und seitdem verschwunden sind. *Lavaca* publiziert daraufhin einen Text von Robles und weist darauf hin, dass *Clarín* außerdem die eigene politische Biographie der Autorin zum Verschwinden bringe, weil verschwiegen worden sei, dass Robles Gründerin von H.I.J.O.S. ist. Da diese Organisation bei der Anklage gegen die der illegalen Kindesadoption verdächtigten *Clarín*-Besitzerin mitwirkt, nimmt dies kein Wunder. In *Lavaca* wird außerdem betont, dass Robles, die die Entführung ihrer Eltern miterlebt hat, als Leiterin eines Heimes für in Not geratene Kinder tätig ist, ihr Mann wiederum bei *Clarín* arbeitet. Siehe *La Vaca*, ohne Autor/in, "Raquel Robles, fundadora de H.I.J.O.S.: La historia desaparecida", am 29. Oktober 2008, <http://lavaca.org/notas/raquel-robles-fundadora-de-hijos/>. (18. 9. 2010).

Rumänien, um sich dort einem kleinen Jungen anzunähern, in dem sie das *Double* ihres Sohnes zu erkennen meint.⁹²³

Auch Eugenia Almeidas Debütroman *El colectivo* von 2009 ist hervorzuheben.⁹²⁴ Der atmosphärisch äußerst dichte und introspektive Text, dessen Handlung im Jahr 1977 angesiedelt ist, kommt dem Sujet sowie dem Prozess des Verschwindens darüber auf die Spur, dass er die Entwicklungsgrade kollektiver Paranoia und gleichzeitiger Tatenlosigkeit protokolliert und dabei auch noch das Echo ideologischer Überzeugungen aus den 1970er Jahren mit literarischer Sachlichkeit ins 21. Jahrhundert transponiert. Mitten im Nirgendwo, in einem staubigen Dorf, hält ein Überlandbus nicht mehr an. Die kafkaeske Verkehrslage hängt mit politischen Vorkommnissen zusammen, die sich in dem Provinzort ereignen, von denen aber außer dem Antihelden Ponce niemand etwas weiß. Der Protagonist ist unwillentlich Zeuge davon geworden, dass im Umfeld des Ortes Jagd auf "Subversive" gemacht wird. Er beobachtet, wie sich die ganze Gemeinschaft an dieser Hatz beteiligt.

El colectivo lässt sich in seinem narrativen Verlauf ganz auf die Monotonie der provinzlerischen Figuren ein, die sich in idiomatisch eingefärbten Dialogen am liebsten der verbalen Schönfärberei widmen oder sich an Allgemeinplätzen weiden. Der Roman über kollektive Schuld, Belagerung und Isolation generiert sich zu einer unbehaglichen, treffsicheren Parabel des Verschwindens, wo der Text retardierende Momente und gleichzeitig eine große Dynamik entwickelt. Auf die Frage, wie es zu ihrem Chronotopos gekommen sei, formuliert Eugenia Almeida: "Mi mano puso esa cifra (1977) sobre el cuaderno y yo me quedé helada. Y dije: [...] ¿Qué hacer ahora?".⁹²⁵ Diese numerische Chiffrierung verbindet *El colectivo* mit Bruzzones 76. Die Autorin selbst formuliert, dass sich das kollektive Schweigen unter der Diktatur insbesondere in die Körper jener eingeschrieben habe, die damals Kinder gewesen seien: in den Texten, die diese schrieben, werde dieses "silencio social" hörbar.⁹²⁶ Almeidas Bemerkung könnte erklären, wieso in einigen Werken der *Nueva Narrativa Argentina* mit elliptischen und parataktischen oder numerischen Konstruktionen gearbeitet wird.

Neben den makro- und mikrophantastischen oder auch kriminologischen Narrativen – zu finden etwa in Betina González' *Arte menor* von 2006, einem Künstlerroman, der sich auf die Suche nach einem Vater macht, von dem nicht klar ist, welche Existenz er unter der Diktatur geführt hat⁹²⁷ – finden sich unter den Texten der genannten Autor/innen auch zynische Adaptationen von

⁹²³ Raquel Robles, *Perder*, Buenos Aires 2008.

⁹²⁴ Eugenia Almeida, *El colectivo*, Barcelona 2007.

⁹²⁵ Almeida, in einer e-mail-Konversation mit mir am 6. September 2010.

⁹²⁶ Almeida, ebd.

⁹²⁷ Betina González, *Arte menor*, Buenos Aires 2006. Auch González hat den *Premio Clarín de Novela* gewonnen. Im Jahr 2008 publiziert sie einen Erzähl- und Novellenband, in dem die titelgebende Novelle vom Falklandkrieg handelt: González, *Juegos de Playa*, Buenos Aires 2008.

Diktatur- und Depräsentationserfahrung. Indolent zeigt sich etwa Carlos Busqueds Roman *Bajo este tremendo sol*.⁹²⁸ Ein Ekel und Nichtstuer namens Cetari konsumiert gerade Tierfilme über kannibalische Riesenkraken, als ihn ein anonymes Anrufer darüber unterrichtet, seine Mutter und sein Bruder seien erschossen worden. Cetari muss sich um die Leichen kümmern und sieht sich alsbald einem barbarischen Schlammland ausgesetzt, in dem es von Referenzen an die Militärdiktatur nur so wimmelt. Die *Discovery Channel*-Krake wird jedoch noch zu einer Allegorie mutieren, die nicht nur Argentinien im Griff hat. Inwieweit bei Bruzzone, der als eine der größten Entdeckungen der argentinischen Literatur der letzten Jahre gilt und zudem auf der Buchmesse Frankfurt 2010 zum Vorzeige-Autor einer "literatura sobre la dictadura" wurde, ebenso trashige Szenarien vorgeführt werden und es zudem zu einer Mimikry des Verschwindens kommt⁹²⁹, wird in den folgenden Ausführungen zu seinem Roman *Los topes* eruiert.

5.1.4.2 Transvestierte Memoria in *Los Topos* (Félix Bruzzone, 2009)

Überblick: Das Werk von Félix Bruzzone

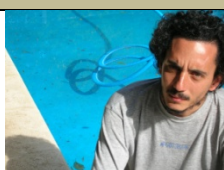


Abbildung 83: Félix Bruzzone

Der 1976 in Buenos Aires geborene Félix Bruzzone wird im Jahr 2007 mit dem Erzählband *76* bekannt.⁹³⁰ Als im Jahr darauf der Roman *Los topes* erscheint⁹³¹, festigt sich sein Ruf als antikanonischer Autor.⁹³² Dazu trägt auch bei, dass sich Bruzzone mit diesem Werk implizit wie explizit gegen Vereinnahmungstendenzen wehrt, die ihn zum Repräsentanten einer "literatura sobre la dictadura" machen. Bruzzones Texte, die, wie er selbst formuliert, vom Thema des erzwungenen Verschwindens zwar "durchquert", aber nicht definiert werden⁹³³, sind in erster

⁹²⁸ Carlos Busqued, *Bajo este sol tremendo*, Barcelona 2009.

⁹²⁹ Die Bezeichnung "Mimikry des Verschwindens" stammt aus einem Beitrag von Ralf Bohn über Roberto Benignis Film *La vita è bella* und soll hier auf die Literatur übertragen werden. Vgl. Ralf Bohn, *Inszenierung und Ereignis: Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*, Bielefeld 2009, S. 99. Roberto Benigni, *La vita è bella*, Italien 1997, 92 Minuten.

⁹³⁰ Félix Bruzzone, *76*, Buenos Aires 2007. Der Erzählband ist in der Editorial Tamarisco erschienen, einem Verlag, den Bruzzone mitbegründet hat. Der Verlag widmet sich der Publikation junger Prosaautor/-innen. Siehe: www.hojasdetamarisco.blogspot.com. 27. 12. 2010.

⁹³¹ Félix Bruzzone, *Los topes*, Buenos Aires 2008.

⁹³² Vgl. einen von *Clarín* anlässlich der Frankfurter Buchmesse 2010 eingerichteten Blog: <http://blogs.clarin.com/diariodelaferia/2009/4/27/felix-bruzzone-y-pola-olaixarac-dos-jovenes-autores-muy-en/> (28. 9. 2010). Bruzzone ist auch deswegen schlecht vereinnehmbar, weil er sich vom Kulturbetrieb fern hält und zudem einem "proletarischen" Beruf nachgeht, auf den noch die Rede kommen wird.

⁹³³ In einem Gespräch mit mir anlässlich einer Lesung am Lateinamerika-Institut Berlin, am 8. November 2010. Siehe außerdem auf dem zitierten Blog von *Clarín*.

Linie durch den Topos der Abwesenheit gekennzeichnet. Obgleich die Lebensgeschichte des Autors, dessen Eltern zwangsweise verschwanden, eine autobiographische Behandlung des Themas nahelegen könnte, erscheint Absenz in Bruzzone stets atmosphärisch abstrahiert. Seine Figuren sind von den unterschiedlichsten Varianten der Abwesenheit affiziert und passen sich mannigfaltigen Prozessen des Verschwindens an. Die Vergangenheit, in der sich gewaltsames Verschwinden zugetragen hat, ist zwar steter Gegenstand ihrer Erkundungen, allerdings ist ebenso die Gegenwart unwägbare.

In den Erzählungen von 76 sind alle Hauptfiguren Kinder von Verschwundenen. Wie der Protagonist aus *Los topos* bewegen sie sich in fragilen Erinnerungsspuren. Ebenso in *Barrefondo* von 2010 ist die Spurensicherung ein Thema – ohne dass es um die Erinnerung der Diktatur ginge.⁹³⁴ Unaufhaltsam versuchen Bruzzones Protagonisten, einer Wahrheit näherzukommen. Doch immer werden sie in ihrem Unterfangen überrumpelt, wird ihr heuristisches Verlangen kategorisch negiert: "Lo que hay es una imposibilidad de saber", formuliert Bruzzone selbst.⁹³⁵ So setzt die Depräsentation vielmehr ein narratives Verlangen in Gang, das der misslingenden Suche gerecht werden könnte.

Besonders signifikant für Bruzzones Annäherung an die *desaparición forzada* ist der Titel seines Buches 76. Der chiffrierte Paratext wirkt kontranarrativ. Als sei der Start, von dem aus die literarische Suche nach dem Verbleib der depräsentierten Toten ausgehen könnte, erst einmal nur prä- oder posttextuell realisierbar.⁹³⁶ "76" ist eine Art Code, der sich auf das Geburtsjahr vieler Nachkommen von Opfern des Videla-Regimes, die in geheimer Gefangenschaft oder kurz vor dem Verschwinden ihrer Eltern auf die Welt gekommen sind, bezieht, sowie auf eine gesellschaftliche Gewalterfahrung, deren Beginn kalendarisch auf den 24. März jenes Jahres datiert wird, die sich jedoch im Leben der Nachkommen der Regimeopfer durchweg vergegenwärtigt.⁹³⁷ Die Zeit des gewaltsamen Verschwindens scheint fern und doch so nah, etwa in der bereits erwähnten *Roadmovie*-Erzählung "Unimog". Bevor "das Herz" des Wagens, den sich der Protagonist nach den Hinterbliebenenzahlungen leistet, aussetzt, weil der Zauber, der ihn im Falklandkrieg vor den Bomben bewahrt hat, nicht mehr wirkt, fährt Mota in dem Gefährt

⁹³⁴ Bruzzone, *Barrefondo*, Buenos Aires 2010.

⁹³⁵ Bruzzone, zitiert in Diego Erlan, "El del piletero es un oficio fronterizo", in *Clarín/Ñ* vom 20. Juli 2010, http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2010/07/20/_-02205568.htm. (28. 9. 2010). Der Autor spricht hier über *Los topos* und über seinen zweiten Roman *Barrefondo*.

⁹³⁶ Ohne den genauen textlinguistischen Definitionen von "prä-" oder "posttextuell" nachgehen zu können, sei darauf hingewiesen, dass sich ein Text durch eine Sequenz von kohärent angeordneten linguistischen Zeichen charakterisiert, die in Funktion einer definierten Aussage und einer narrativen Logik stehen. Bruzzones Texte als solche sind zwar nicht kontranarrativ wie etwa die Prosa Luisa Valenzuelas, die sich dem Thema des erzwungenen Verschwindens annimmt – um ein Beispiel aus der Generation vor dem Autor zu nennen – oder wie es die Lyrik sein kann. Dennoch sollte dem Titel des Erzählbandes besondere Aufmerksamkeit gelten.

⁹³⁷ Die Titel aus dem Erzählband: "En una casa en la playa", "Unimog", "Otras fotos de mamá", "Lo que cabe en un vaso de papel", "El orden de todas las cosas", "Susana está en Uruguay", "Fumar abajo del agua" und "2073".

noch nach Córdoba. Alles, was er von seinem verschwundenen Vater weiß, führt dorthin. Auf diesem Wege wird er von dem ehemaligen Militärmann als Missgeburt beschimpft. Nichts hindert ihn daran, sich die Beleidigung bildlich anzuverwandeln und wie ein Kalb blutig und alleingelassen ins Gras zu fallen. Später schlägt er den Unimog in Stücke. Danach beginnt er mit dem Bau eines Hauses.

Auch in der im Winter 2008/09 in *MU* veröffentlichten Kurzerzählung "Ratas en el techo" kommt ein Haus vor, zu einem sehr günstigen Preis von einem jungen Paar gekauft. In seinem Gebälk sitzen die Ratten. Einiges spricht demnach gegen seinen Kauf, dennoch beginnt die Renovierung: "[...] levanté las alfombras, todas podridas, y me puse a azulejar".⁹³⁸ Während die alten Teppiche herausgerissen werden, geschehen merkwürdige Dinge. In beinahe unglaublich lapidarem Ton bemerkt der Erzähler, das Haus liege in der Nähe von *Campo de Mayo*, einer Militärbasis in Gran Buenos Aires, auf deren Gelände während der Diktatur ein illegales Gefangenlager eingerichtet war. So nimmt es kein Wunder, dass der Erzähler eines Tages Zeuge davon wird, wie ein Militärjet erst einige Fallschirmspringer und später einen Menschen ohne Fallschirm abwerfen sieht. Er macht sich auf die Suche nach dem Opfer, das überlebt hat, und schleppt es nach Hause. Ein Systemsprung folgt. Es trägt sich eine Art "Night of the Living Death" zu, bei der nicht klar ist, ob sie sich, um Zombie-Filmmacher George A. Romero zu paraphrasieren, im direkten historischen Nebenan der politischen Gegenwart oder tatsächlich präsentisch zuträgt.⁹³⁹ Zuletzt führt der Text aus dem phantastischen System heraus:

Mi mujer [...] me preguntó que íbamos a hacer con todo lo que había pasado. No sé, dije. [...] Dormimos. Muchas horas después [...] me levanté y abrí la guía de teléfonos. Desratizadores, busqué. Por suerte había varios números.⁹⁴⁰

Das unheimliche Vexiermoment von "Ratas en el techo" besteht darin, dass der Protagonist in den Phänomenen der Gegenwart heilsame Reparatur, aber auch unheilvolle Wiederkehr der Vergangenheit imaginiert.⁹⁴¹ Dieser posttraumatische Vorgang schlägt sich innerhalb der

⁹³⁸ Bruzzone, "Ratas en el techo", in *MU/Que los parió. Cómo nos está marcando la generación HIJOS*, S. 11.

⁹³⁹ Der Erzähler wird Opfer einer Bande, die auf der Suche nach dem Abgestürzten ist. Er wird gefoltert und bekommt angedroht, man werde seine Frau den Ratten zum Fraß vorwerfen – eine Foltermethode aus der Zeit der Diktatur, an die zu Beginn des Textes erinnert wird, und mit der auch der Tod der Mutter des Erzählers zusammenhängt. Die Ereignisse wirken auf den ersten Blick unglaublich, weil die Geschichte, auch wenn sie nicht datiert ist, in der Jetztzeit spielt. Doch eine Art analeptische Identifikation lässt das Paar aus der Gegenwart quasi das erleben, was die Mutter der Erzählers und der Comandante Pedro, mit dem die Erzählung beginnt, als von der Foltermethode gesprochen wird, erlebt haben. "Ratas en el techo" enthält zwei systemische Ebenen, die ineinandergreifen und ein eigenes Regelwerk zu bilden beginnen. Es geschieht Unglaubliches bzw. Unwahrscheinliches, das mit dem Wissen um die im Eingang des Textes zitierten historischen Referenzen auf das Territorium des Bekannten hinüberwechselt, so dass die Figuren zu signifikanten Wiedergängern werden.

⁹⁴⁰ Bruzzone, "Ratas en el techo", a.a.O. Der Protagonist findet sich mit seiner Frau in der alten Wohnung wieder.

⁹⁴¹ So heißt es: "Mientras lo cargaba siguiendo el lecho del arroyo pensé que mi papa también podía haber sobrevivido y que cualquier día podía llegar a casa con una botella de vino y un pollo. Pero no. Es era como pretender que mamá volviera un día con las balas con que la habían matado colgadas alredeor del cuello, hermoso collar trofeo." Ebd.

Gattungslogik des Textes auf effektive, d.h. horrorifizierende Weise nieder. Beatriz Sarlo bemerkt zu Bruzzones Schreiben, wie es sich exemplarisch in dieser Erzählung zeigt: "[...] transforma[r] el horror, el dolor y la muerte en algo que valga, literalmente, la pena."⁹⁴²

Die projektive und dennoch schmerzhaft erkundung von Räumen und Orten findet sich auch in *Barrefondo*.⁹⁴³ Es geht um einen Schwimmbeckenputzer, der zum Agenten eines grenzwertigen Chronotopos wird⁹⁴⁴, weil die "barrios cerrados", deren Becken er wartet, auf Elendsviertel stoßen. Erneut trägt sich die Handlung in der Nähe des geschichtsbelasteten Geländes von *Campo de Mayo* zu. Bruzzone selbst sagt dazu:

[...] cuando ubiqué al personaje viviendo en el fondo de su casa que da a Campo de Mayo, apareció el proyecto de ahondar sobre este lugar, no sólo militar sino también público. Y de alguna forma es volver sobre los problemas de [mis] otros libros porque Campo de Mayo tendrá, siempre, la historia de haber tenido un campo de detención clandestino. Yo, queriendo escribir otra cosa, de alguna forma terminé siendo atraído por esa zona.⁹⁴⁵

Jenseits der literarischen Kartographierung des *Campo de Mayo* ist das vom Autor selbst ausgeführte Metier des Schwimmbeckenputzens jedoch noch in einem weiteren Sinn mit der politischen und sozialen Geschichte Argentiniens konnotiert:

En realidad [...] esto que hago lo hago por mi vieja. Ella decía que había que trabajar en las fábricas, ser proletario, porque así uno sabría lo que significa ser explotado. [...] Sin saberlo yo había empezado a limpiar piletas con toda una teoría marxista que estaba detrás.⁹⁴⁶

In Bruzzones Werk drückt sich demnach ein heuristisches Verlangen aus, aber ebenso ein politisches und soziales Desiderat. Auf den Verlust der großen Ideologien reagiert der Autor literarisch mit einer eigensinnigen, nämlich pragmatischen Antwort. In dem Roman *Los topes*, der Gegenstand der nächsten Ausführungen ist, geht es nicht minder eigensinnig zu.

⁹⁴² Sarlos Aussage erscheint als Teaser zu Bruzzones Text. Siehe *MU/Que los parió. Cómo nos está marcando la generación HIJOS*, S. 11.

⁹⁴³ In *Barrefondo* wird der Protagonist Tavo Zeuge eines Verbrechens, das sein Leben verändern wird. Unter gleißender Sonne und inmitten von viel Wasser inspiziert er, wie die *Gated Communities* funktionieren und was sie durchlässig macht. Er drückt sich in einer *ad absurdum* geführten Proleten-Sprache aus.

⁹⁴⁴ Bruzzone formuliert: "El del piletero me pareció un territorio fronterizo, de muchas situaciones sociales y también personales para este personaje: no es sólo el trabajo del piletero, es un lugar del conurbano donde hay una gran variedad de formas de vivir." Bruzzone, zitiert nach Erlan, "El del piletero es un oficio fronterizo", *a.a.O.*

⁹⁴⁵ Hierzu siehe ebenso Bruzzone, "Apuntes para una intervención sobre la relación entre memoria y política", in ders. und Alcoba, *Memoria/Gedanken*, S. 37-43, S. 39f.: "[...] ¿qué es Campo de Mayo? Hay libros enteros sobre ese lugar, porque ahí también funcionó el mayor campo de exterminio de la dictadura. Por ahí pasaron unas 7.000 personas, y la gran mayoría desaparecieron, lo que lo convierte en el lugar con menor tasa de supervivencia entre los cientos que hubo." Über die Anziehungskraft, die das Gelände auf den Autor ausübt, schreibt dieser: "[...] toda mi infancia atravesé Campo de Mayo para visitar a mis tíos y primos. Desde 1980 hasta 1990, todos los fines de semana. Y sólo hace unos años, en 2006, llegamos a saber que mi mamá, desaparecida desde 1976, estuvo detenida en ese lugar. Y también después de eso, atando cabos, descubrí que toda mi familia, con los años, desde 1976 hasta hoy, incluido yo, mucho antes de siquiera sospechar algo sobre el destino de mamá, nos fuimos mudando a localidades aledañas a Campo de Mayo". Vgl. ebd., S. 41. Der gesamte Text ist ebenso einzusehen unter: <http://botenstoffe.wordpress.com/2010/03/30/apuntes-para-una-intervencion-sobre-la-relacion-entre-memoria-y-politica/>. (29. 9. 2010).

⁹⁴⁶ Bruzzone zitiert nach Erlan, "El del piletero es un oficio fronterizo", *a.a.O.*

Index I

- Synopse von *Los topos*
- Guerilleske Territorien: Mnemonischer Hinterhalt
- Isotopien des Anorganischen: "La niebla de ninguna parte"
- Memoria-Skandale I: Antigone und Mnemosyne, "Post-Desaparecidos" und Transvestiten
- "Carne electrizada": Kometengleiche Körper-Kopien
- Memoria-Skandale II: Maulwurfstunnel gegen Märtyrermysterien
- Lost in Memory: Transvestierter Text tritt "Fluch nach vorn" an
- Ausblick: "Reparatur nicht möglich"

Los topos beginnt als realistischer Roman. Ein namenloser intradiegetischer Erzähler, Sohn von Verschwundenen, der bei seinen Großeltern aufwächst, versucht sich aus den wenigen Daten, die ihm zu Ohren kommen, die Geschichte der Umstände seiner Geburt zusammenzureimen. Der Verdacht, seine Mutter habe in der geheimen Gefangenschaft womöglich noch ein anderes Kind zur Welt gebracht, lässt ihn bei H.I.J.O.S. vorstellig werden. Die Menschenrechtsorganisation ist gerade durch die erfolgreich durchgeführten *escraches* euphorisiert, andererseits ist man mit dem brisanten Fall eines Mitbetroffenen befasst. Der Transvestit Maira hat sich darauf spezialisiert, ehemalige "represores" umzubringen, übt also eine Form von (sexualisierter) Selbstjustiz aus, die bei H.I.J.O.S. so nicht vorgesehen ist. Eine "heroína matapolicias" gehört nicht in die Reihen der Menschenrechtskämpfer/innen. Tief beeindruckt von Mairas zielgerichtetem Vorgehen, distanziert sich der Protagonist von H.I.J.O.S.⁹⁴⁷

Während seine Vermutung, er habe einen Bruder, verschwörungstheoretische Dimensionen annimmt, lässt der Erzähler Maira in sein Leben treten. Als die Polizistenkillerin eines Tages verschwindet, macht er sich auf die Suche nach ihr, in den Süden Argentiniens, wo er dem Ingenieur und Transvestitenquäler "El Alemán" in die Fänge geht. Der postdiktatorische Folterer kooperiert mit zwei Zwergwüchsigen, die ihm angetragen haben, in der Argentinischen Schweiz ein Hotel zu bauen und auch in Kontakt mit Maira standen, um ihr eben dort eine lukrative Existenz anzubieten. "El Alemán" beschäftigt somit Bauleute, geht jedoch nebenher der Transvestitenhatz nach – und ist wahrscheinlich für das Verschwinden Mairas verantwortlich. Dies wird der Protagonist zu ahnden versuchen, während er dem scheinheiligen Familienvater und Hotelbauer selbst verfällt. Dabei ist dieser womöglich sein eigener Vater (und der Mairas) und war schon immer ein Verräter, weil er zu Diktaturzeiten die Mutter denunziert hat.

⁹⁴⁷ Bruzzone, *Los topos*, S. 80.

Los Topos, mit knapp 190 Seiten in zwei etwa gleich lange Teile oder Kapitel aufgeteilt und schwer zusammenzufassen, weil er nun wahre Sprengkraft entwickelt, katapultiert den Protagonisten endgültig aus seinem vorherigen Leben. Dass ihm seine Freundin Romina noch in Buenos Aires eröffnet, sie sei schwanger und später – sie hat selbst in der Argentinischen Schweiz das Weite gesucht – erklärt, sie habe sich einem Schwangerschaftsabbruch unterzogen, tut der Geschichte mit Maira, die amouröse (und womöglich inzestuöse) Züge angenommen hat⁹⁴⁸, keinen Abbruch. Im Verlauf von Mairas Verschwinden, der Abnabelung Rominas und dem Verlust seines nicht geborenen Kindes erlebt der Protagonist eine Retraumatisierung.

Los topos transponiert den Diskurs über Praktiken der Depräsentation und des Kindes- bzw. Elternverlustes in einen grotesken und außerdem metaliterarischen Kontext, der die Frage nach einer adäquaten Gattung für die Annäherung an das erzwungene Verschwinden impliziert.⁹⁴⁹ Bruzzones Text bietet sich als pervers-romantische *Trasb*-Krimi-Komödie dar. Auf provokative Weise wird hier mit der Vorstellung aufgeräumt, die literarische Verhandlung der Traumata, die die argentinische Diktatur verursacht hat, müsse entweder referentiell, nämlich testimonial-autobiographisch, oder metaphorisch ausfallen. Dazu kommt, dass Mairas Rache-Praxis folgende Frage (und Antwort) aufwirft:

Vale la pena detenerse en este primer motivo de la novela porque realiza como ficción la fantasía que, en los primeros años de la democracia, fue también una pregunta: ¿por qué ninguna de las víctimas salía a tomar justicia por mano propia? ¿por qué nadie mataba a un represor, ya que en esa época podía vérselos en lugares públicos? La novela retoma esta pregunta y la responde a su modo, actuando afirmativamente una respuesta en la ficción: hay víctimas que salen a matar victimarios.⁹⁵⁰

Guerilleske Territorien: Mnemonischer Hinterhalt

Los topos startet mit einer Rückblende und einem protokollarischen Ton. Auf wenigen Seiten fasst der Erzähler sein Leben bei den Großeltern bis zu dem Zeitpunkt zusammen, an dem er Romina kennenlernt. Initiationsformel des Textes ist jener Verdacht, er sei nicht der einzige Sohn seiner Mutter, was in lapidarer Weise vorgetragen wird und sich in ein Memoria-Tableau einbettet, innerhalb dessen allein die Großeltern Kenntnis über die Vergangenheit haben. Als handle es sich um ein pandorisches Gut, wird der Protagonist versuchen, dieses Wissens habhaft zu werden. Hierzu geht er in einen infantilen Untergrund, versteckt sich im Garten, wo die Großeltern sich raunend unterhalten. Der familiäre Umgang mit den Dingen, die in den 1970er Jahren in Argentinien geschehen sind, wird in eine vegetabil-melancholische Atmosphäre gefasst, in der kriegerische Referenzen aufscheinen, etwa Motive des sich-Anschleichens:

⁹⁴⁸ Erste leise Vermutungen oder Wünsche, Maira könne oder möge der Bruder des Erzählers sein, vgl. ebd., S. 67.

⁹⁴⁹ Siehe ebenso Sonia Budassi, "Condición de búsqueda. Sobre *Los topos*, de Félix Bruzzzone", in *Perfil*, 7. Dezember 2007, hier unter: <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0319/articulo.php?art=11452&ed=0319>. (23. 9. 2010).

⁹⁵⁰ Sonia Budassi, ebd.

Mi abuela Lela siempre dijo que mamá, durante el cautiverio en ESMA, había tenido otro hijo. Varias veces la oí discutir del tema con mi abuelo. Ellos se iban al fondo, al zapallar, y hablaban de todo lo que yo no tenía que saber. Pero a veces me escondía entre las hojas de los zapallos, que para mí eran un lugar de juego, yo soldado, refugiado vietnamita, yarará⁹⁵¹, zapallo, la fuerza de las plantas crecía a mi alrededor, explosión lenta y duradera [...].⁹⁵²

Der kindliche Erzähler hat einen Beobachtungsposten inne, er visualisiert die großelterliche Memoria-Haltung aus dem Hinterhalt. Trotz seiner Mimikry des Verschwindens wird er eines Tages ertappt und die Schonung, die man ihm zuteil lassen wollte, *ad absurdum* geführt. Ohnehin ist die Wahrheit über seine Herkunft bzw. die These über mehrere Niederkünfte seiner Mutter in der ESMA eine explosive, ja zeitbombenhafte Mitgift auf dem Weg durch einen unheimlichen Bildungsroman bzw. Aufklärungs- oder Sondierungsroman: von Anbeginn steht der Protagonist in seiner mnemonischen Mission auf gefährlichem Gelände. Der Querverweis zu Vietnam scheint ein metonymischer Schwenk auf die Geschichte der Guerillas, gilt aber auch der infantilen Memoria-Pirsch der historischen Gegenwart des Romans.

Ebenso Lola Arias moduliert in ihrer autobiographischen Lyrik das Motiv des Vietnamkrieges mehrfach dort, wo es um die politische Erfahrung ihres Vaters geht.⁹⁵³ Des Weiteren ist die Dschungel-Topik, wie auch in Marcelo Carusos *Brüll*, eine mögliche Basis für die chronotopische Ausstattung eines Szenarios des erzwungenen Verschwindens. Während sich bei Caruso ein verrücktgewordener Künstler in der verzweigten Wasserlandschaft des Tigre-Deltas vor den ausschwärmenden Todesschwadronen versteckt, findet bei Bruzzzone ein postdiktatorisches Versteckspiel statt, das vor dem Hintergrund des kindlichen Memoria-Verlangens – und der aus der Generation der Großeltern hinzukommenden Erinnerungsnotwendigkeit – seinerseits eine ernste Lage figuriert. Das Dickicht im Garten garantiert zwar eine grundsätzlich positive Lebensqualität, die verloren gehen wird, wenn der Protagonist nach dem Tod des Großvaters mit der Großmutter in eine Stadtwohnung zieht. Der Garten ist aber auch ein paradoxer *locus amoenus*: Auf der einen Seite gewährt er dem Protagonisten mythologischen Zugang zur eigenen Lebenswirklichkeit, und somit auch zur autoritär behüteten Quelle Mnemosynes, auf der anderen Seite geschieht dies nur, indem die kindliche Gedächtnis-Unschuld geopfert wird. Der Protagonist empfindet sich dabei als Kämpfer (bzw. Klapperschlange), doch ebenso als Kürbis, also als Zuchtobjekt: "[...] yo refugiado vietnamita, yarará, zapallo [...]". In diesem symbolischen, ja beinahe schon performativen oder metamorphischen Rahmen generiert sich das prospektive Gedächtnis, das sein zukünftiges und dennoch obsessiv von der Vergangenheit bestimmtes

⁹⁵¹ "Yarará" ist eine im *Cono Sur* vorkommende Giftschlange. Des Weiteren trägt eine argentinische Kampfmesser-Firma sowie eine argentinische Serie unbemannter Kontrollflugzeuge diesen Namen. "Zapallo" ist ein zucchiniartiger Kürbis.

⁹⁵² Bruzzzone, *Los topos*, S. 11. Es handelt sich um die Eröffnungspassage des Romans.

⁹⁵³ Vgl. Lola Arias, *Liebe ist ein Heckenschütze*, Berlin 2010. Viele Publikationen Arias' liegen mittlerweile eher auf Deutsch als auf Spanisch vor.

Leben antreiben wird. Als die Großmutter nach dem Tod ihres Mannes absichtlich eine Stadtwohnung in der Nähe der ehemaligen ESMA sucht⁹⁵⁴, um in rezidiver Guerilla-Haltung und mit allen Zügen einer cortazarianischen "loca" ausgestattet, dem einstigen Folter-Gelände auf den Leib zu rücken, ändert sich im Leben des Protagonisten einiges:

Me molestaba la zona, sin zanjas, sin grillos, sin sapos; y el calor, tan difícil de combatir y con el río tan cerca; y sobre todo la presencia constante de la ESMA, los árboles antiguos, enormes, el parque siempre tan cuidado, los canteros llenos de flores que de tan perfectas parecían de papel. A veces hasta me daban ganas de seguir a mi abuela en su historia delirante a incendiar los jardines o demoler el edificio a las patadas, o las dos cosas.⁹⁵⁵

Beeindruckt vom großmütterlichen Wahn, stellt der überlebende Enkel fest, dass der Ort der gewaltsamen Depräsentation der Tochter bzw. Mutter nahegekommen und damit das Ende einer Odyssee erreicht ist.⁹⁵⁶ Fortan übernimmt er eine eigene Schlüsselfunktion im Erinnerungskampf. Die Kartographierung und Erkundung eines residualen Terrains ereignet sich damit auch in *Los Topos*. Dazu kommen textuelle, diskursive und performative Deplatzierungen, die die literarischen Mittel der meisten neueren Werke, die sich mit den Nachwirkungen des erzwungenen Verschwindens befassen, in den Schatten stellen. *Los topos* unterbreitet nicht nur Modelle einer sozialen und subjektiven Justiz, sondern probiert auch noch ein *queere* Erzählpraxis aus, die Erinnerung zu einem körperlichen, ja sexuellen Unterfangen machen.

Isotopien des Anorganischen: "La niebla de ninguna parte"

Nach dem Umzug in die *Avenida Libertador*, an der die ehemalige ESMA liegt, leiht sich der heranwachsende Erzähler das Auto seiner Großmutter aus und erkundet mit einigen Freunden die Stadt: "[...] llegamos a viajar ocho personas por toda la ciudad [...] Eran días brillantes."⁹⁵⁷ Diese befreiten Aneignungen, zu denen auch erste Erfahrungen mit Alkohol und Drogen kommen, halten an, bis er Romina kennenlernt. Romina ist keine Nachfahrin von Diktatur-Opfern, beginnt aber dennoch, sich bei H.I.J.O.S. zu engagieren: "[...] cuando [...] la cosa empezó a ir en serio, lo más enérgico que hizo [Romina] como gesto de compromiso fue empezar a militar en HIJOS."⁹⁵⁸ Dann versucht sie ihren Freund davon zu überzeugen, Gleiches zu tun. Dabei treibt sie ein zwar vages, aber äußerst intensives Geschichtsbewusstsein an, das sich

⁹⁵⁴ Vgl. Bruzzone, *Los topos*, S. 12: "[...] [la abuela] no tardó en vender la casa de Moreno y pedirles a unos amigos dedicados al negocio del remate de propiedades que le consiguieran un departamento lo más cerca de la ESMA posible."

⁹⁵⁵ Ebd., S. 13.

⁹⁵⁶ Der Protagonist stellt fest: "[...] estás cerca, Lela, estás cerca", ebd. S. 13. Die Großmutter endet später mit Halluzinationen und Parkinsonanfällen in einer Geriatrie und wird damit für ihn zu einer Vermittlungsinstanz mit den Toten, bzw. selbst zu einer Halb- oder Untoten: "Yo no sé, para mí que la vieja hizo un pacto con los muertos, algo así [...]". Ebd., S. 139.

⁹⁵⁷ Bruzzone, *Los topos*, S. 14.

⁹⁵⁸ Ders., ebd., S. 16.

auf materielle, sinnliche Weise an die politischen Ereignisse der Gegenwart anschließt. In seiner Metaphorik ist dieses Bewusstsein mit der mythologischen Diskursivierung des erzwungenen Verschwindens als "niebla de ninguna parte" oder der von Martyniuk evozierten "evaporación" assoziierbar:

[Romina] no tenía ningún familiar desaparecido, ni siquiera en su familia sabían muy bien qué era todo eso de los desaparecidos y la opinión que tenía sobre lo que había pasado en los setenta era, como decía Romina, vaga, vaporosa; o más bien, de un vapor que flotaba en el aire pero que también era pesado, vapor de plomo o mercurio, de hierro galvanizado, acerado o directamente de acero, – "vapor indestructible", decía ella, "acorazado" – y solía incluir frases como "y pensar que se llevaban gente que no tenía nada que ver", cosas de ese estilo, o peores o mejores, todo según el día y los eventos policiales o políticos del momento.⁹⁵⁹

Romina gehört einem Sektor der argentinischen Gesellschaft an, der sich mit den Jahren 1976-1983 nicht weiter beschäftigt. Ihre projektive Identifikation mit dem Protagonisten, vermittels derer sie sich ein Leidens- und Wissenslegat aneignet, das diesem wiederum aus biographischer Betroffenheit abjekt oder suspekt ist, lässt sie die Borniertheit ihrer Klasse überwinden. Dass sie das ungenaue Wissen, das sie über die argentinischen 1970er Jahre hat, mit Umschreibungen wie "vapor de plomo o mercurio", "hierro galvanizado" etc. zu treffen versucht, apostrophiert die gängigen metaphorischen Auffassungen der Zeit des Staatsterrorismus (Isotopien des Anorganischen, des Schauerlichen und Unheimlichen). Dennoch ist Rominas Verve, überhaupt Worte für das Unverständliche zu finden, äußerst vital: Durch den projektiven Transfer schafft sie ein engagiertes, ja erotisch motiviertes Funktionsgedächtnis. Psychoanalytisch gesprochen konterkariert Romina den Todestrieb des Protagonisten. Während ihre Metaphern des Anorganischen zur sinnlichen Konkretion bringen, was hinter dem erzwungenen Verschwinden steht und auch noch den Stoff dafür bieten, dass sie sich über gegenwärtige politische Zustände echauffieren kann, ist der Protagonist der Metaphorik des Nebligen vielmehr passiv verfallen. Als er sich auf seiner Suche nach Maira von "El Alemán" quälen, gefangenhalten und sogar narkotisieren lässt⁹⁶⁰, taucht ebenso das Bild des Nebels auf, doch erliegt der Protagonist dadurch der Vision, er habe zu seinen Eltern zurückgefunden:

[...] las luces de las cosas, [...] vistas a través de la bruma parecían fuego. Amalia cada tanto se acercaba y yo me sentía un aprendiz, como si el tenerla cerca así, sin hablar, me enseñara algo. Ella era mamá y el Alemán papá.⁹⁶¹

Dann entwickelt er autosuggestive Leit- oder Schlafliedgedanken, die weiter auf dem Bild des Nebels beruhen: "Ese era el pensamiento guía de cuando sentía miedo: 'Alemán papá'", "Alemán

⁹⁵⁹ Ebd.

⁹⁶⁰ Siehe Bruzzone, *Los topos*, S. 158ff. "El Alemán" misshandelt den Erzähler erst, dann spielt er seine Krankenschwester. Es entsteht eine sado-masochistische Beziehung, bei der auch die Haushälterin Amalia mitmacht.

⁹⁶¹ Ebd., S. 182.

bueno eres en la niebla" und: "hamaca niebla".⁹⁶² An diesem Punkt angelangt, gleitet der Erzähler in die Selbstauflösung. Die Schönheitsoperation, die er dem angsteinflößenden Übervater zuliebe über sich ergehen lässt, bildet dazu den Höhepunkt.⁹⁶³ Allerdings gleicht er danach Maira bis aufs Haar, und löst sich somit ein weiteres Mal auf – als handele es sich um eine postorganische *unio mystica*.

Am Ende stellt er sich vor, in verschneiter patagonischer Landschaft verloren zu gehen. Der Schnee, ein Antonym des dschungelhaften Kindheitsgrüns, wird zur identitätsverdeckenden Folie, und die Verlusterfahrungen, die das Lebensgefühl des Protagonisten bestimmen, ziehen noch einmal vorüber:

Pensé en mamá y en Maira, que también perdieron todo y que sin embargo me tenían a mí. También pensé que afuera, en algún lugar, todavía estaban Mica, Mariano, Romina, mi probable hijo: ellos podían buscarme. No iba a ser fácil, yo iba a estar como abajo de una montaña, de un país de nieve, pero quizá cada tanto pudiera asomarme, mirar, y ellos [...] podrían ver mi cabeza negra – o de otro color, según la tintura– en medio del blanco.⁹⁶⁴

Inmitten des alles auslöschenden, anorganischen Weiß, wo er seine eigene, transvestische Opferhaltung annimmt, identifiziert sich der Gefangene mit den vergangenen und gegenwärtigen Opfern des erzwungenen Verschwindens. Dem Schnee dank kann er eine weitere Mimikry des Verschwindens erleben: Allein sein Kopf, dieser schwarze, parodische Punkt, schaut daraus hervor und zeigt an, dass er gerade noch lebendig ist – und doch nichts mehr zu verlieren hat.

Memoria-Skandale I: Antigone und Mnemosyne, "Post-Desaparecidos" und Transvestiten

Als Romina den Protagonisten mit zu H.I.J.O.S. nimmt, hält dieser nicht viel von der Organisation, ist aber angetan vom emotionalen Gehalt der *escraches*:

[...] nunca me había asomado a HIJOS [...]. Sí me atraían algunas cosas. [...] los Escraches, por ejemplo, que para mí eran una forma de revancha o de justicia por mano propia, algo muy de mi interés pero que por cobardía, o idiotez, o inteligencia, nunca concretaba.⁹⁶⁵

Seine Wertung der *escraches* unterscheidet sich von jener der argentinischen Presse oder der Daniel Feiersteins dadurch, dass er, anstatt deren "justicia social" hervorzuheben, auf ihre körperlichen

⁹⁶² Ebd. Außerdem S. 181 und S. 184.

⁹⁶³ Vgl. S. 188f: "[...] insistió con lo de operarme. [...] Bueno, dije, está bien, como vos digas [...], voy a hacer todo lo que digas. Bueno, bueno, qué suerte, mi chiquita... Y antes de salir dijo que tenía que arreglar lo de la operación y de ir a buscar a los malos – los vamos a hacer recagar", dijo – y me pidió que a partir de ahora tratara de pensar en cosas lindas, que pensara en él, por ejemplo, en lo bueno que era, [...] que eso era lo más importante, que lo otro [...] lo de Maira ya lo íbamos a resolver [...]."

⁹⁶⁴ S. 176. Weitere Isotopien des Todes und des Verschwindens finden sich auf S. 76, wo von "Dunkelheit", "Kälte" und "Transparenz" sowie von Antonymen wie "Dickicht", "Leuchtzeichen" und "unfertigen Melodien" die Rede ist.

⁹⁶⁵ S. 17. Die Schreibweise "HIJOS" divergiert wie oftmals von der offiziellen, die die Menschenrechtsorganisation selbst verwendet.

und emotionalen Aspekte ("revancha", "justicia por mano propia") aufmerksam wird und sich außerdem vorstellt, Militärmänner zu entführen:

A veces hasta pensaba en pedirle a Lela los papeles del auto – le podía decir que había que hacer un trámite, inventarle un nuevo impuesto para autos de más de veinte años, algo así – venderlo, comprar un Falcon y salir con mis amigos a secuestrar militares.⁹⁶⁶

Bei diesem imaginierten Racheakt ist bedeutend, dass auf den Ford Falcone rekurriert wird, jenes Auto, das zum Symbol des gewaltsamen Verschwindens geworden ist, und dass der Wagen für den Erzähler fetischhafte Qualität zu besitzen scheint. Die Erotisierung von Tätertypen, die *Los topes* immer stärker betreibt, nimmt hier ihren Anfang. Noch aber setzt sich der Erzähler mit der Arbeitsweise von H.I.J.O.S. auseinander und schlägt vor, man könne weitere Abzweigungen der Organisation bilden: [...] la que mejor me caía era Ludo [...] - su tía había desaparecido en Córdoba: hubiera sido bueno que [con Romina] fundaran SOBRINOS, NUERAS, no sé [...].⁹⁶⁷ Seine pietätslosen Ideen führen dazu, dass Romina, als Großmutter Lela immer tiefer in ihr memoriakämpferisches Delirium fällt⁹⁶⁸, mit der Anweisung aufwartet, der verschwundenen Mutter müsse zum Muttertag auf besondere Weise gehuldigt werden.⁹⁶⁹ Daraufhin wird sie als "bienpensante" und "progresista" bezeichnet, d.h. als prototypische (wenn auch genealogisch nicht betroffene) Vertreterin einer Identitätspolitik, wie sie die *Madres de Plaza de Mayo* ins Leben riefen. Der Erzähler wehrt sich gegen diesen jovialen Kontinuierungsdrang und sucht das Weite. Dazu zählt, dass er das heteronormative Ufer verlässt, und seiner Leidenschaft für Transvestiten nachgeht.⁹⁷⁰ Das emotionale Potential der *escraches* ist der posttraumatischen Renitenz des Protagonisten nicht genug, die sexuelle Dissidenz scheint adäquater. Eine skandalöse Strategie. Emilio Bernini hat diesen Aspekt von *Los topes* genauer untersucht:

La abuela Lela [...] es un ejemplo de esa constancia identitaria que demanda la lucha política, como también lo es Romina, la primera novia del narrador, que milita en HIJOS, a pesar de no ser ella una Hija. En esa oposición de saberes y de imaginarios (el saber queer posidentitario y el imaginario identitario de la política), la novela escandaliza o decepciona.⁹⁷¹

⁹⁶⁶ Ebd.

⁹⁶⁷ Die Großmutter bricht vor der ESMA in lautes Geschrei aus und wird somnambul. Siehe S. 18.

⁹⁶⁸ S. 20.

⁹⁶⁹ S. 21. Der Erzähler resümiert: " [...] siempre se empecinaba en ponerse encima de mí, superior, ella mi salvavida y yo el idiota, el ciego que negeba trescientas veces la única verdad."

⁹⁷⁰ In das umfangreiche Forschungsfeld zu Transvestismus und Travestie – seit den *Gender Studies* auch: *Transgender* – kann an dieser Stelle nicht eingestiegen werden. Genügen soll der Hinweis, dass der in Argentinien gängige Begriff des "travesti", wie auch bei Bernini deutlich wird, im Kontext einer langwährenden Auseinandersetzung zwischen schwulen Aktivisten und jenen Männern steht, die ihre *Gender*-Dysphorie darüber manifestieren, dass sie sich zum weiblichen Geschlecht 'hinüberkleiden' (bzw. "cross-dressen") oder aber sich zum Zweck der Prostitution tranvestieren. Der Begriff "travesti" wird in Argentinien aber auch auf Menschen angewandt, die sich einem chirurgischen Eingriff unterzogen haben. In *Los topes* unterstützen die Körperakte der "travestis" den irregulären Memoria-Diskurs. Die Textualität des Werkes wird von ihrer Performativität bestimmt: Die *Transgender*-Körper fungieren als *imagines agentes*, als bewegte wie auch bewegende Bilder eines Erinnerungsdiskurses, sie werden zu zentralen Elementen eines *memory theater*.

⁹⁷¹ Emilio Bernini, "Una deriva queer de la pérdida. A propósito de *Los topes*, de Félix Bruzzone", in *No retornable*, <http://www.no-retornable.com.ar/v6/dossier/bernini.html>. (23. 9. 2010). Viele der von Bernini bearbeiteten Aspekte fallen mit den Analyseergebnissen dieser Untersuchung zusammen.

Während Großmutter und Freundin zu quasiallegorischen Instanzen und überdies zu *gegenderten* Sinn-Figuren (nämlich zu Antigone und Mnemosyne) werden und ein Terrain politischer wie moralischer Identität verteidigen⁹⁷², geht der Protagonist von nun an nicht mehr der zwangsweise verschwundenen Mutter, sondern dem Heterologischen auf die Spur. Bernini erklärt:

La progresiva mutación identitaria del narrador, de Hijo que vive con su abuela Lela, [...] [y] con su novia progresista Romina, a amante de una travesti llamada Maira, y luego a lumpen sin casa, demuestra no sólo que la identidad del Hijo es algo de lo que el narrador busca deshacerse, o algo que hay que transformar, imperiosamente, con los cambios de estado, de situación, de sexualidad y de nombre, sino también que la identidad es una construcción, un proceso, sujeto a la contingencia histórica, cultural, política y micropolítica, [...] familiar.⁹⁷³

Bevor aber der transgressive Aufbruch in die Welt der Transvestiten gelingt, muss der Protagonist seinem vertrauten mikrosozialen Bereich entsagen, sich von der weiblichen Triade aus Großmutter, Freundin und der im Geiste aller fortlebenden Mutter regelrecht lossagen. Dabei geht es, wie die folgende Passage belegt, in der er sich mit Romina auf einem Spaziergang gestritten hat, um Leben und Tod:

La vegetación túpida, el cielo que empezaba a ponerse rosado, [...] el aire fresco, los sapos, me hacía acordar a la casa de Moreno, a los zapallos. No corriamos, nos jugábamos, nadie tenía que tocar a nadie ni esconderse de nadie, pero alguien, o algo, tenía que morir.⁹⁷⁴

Nachdem die beiden dieses "terreno de matar o morir" durchschritten haben, versteht sich Romina mehr denn je als "ángel guardián".⁹⁷⁵ Umso dringlicher sucht der Protagonist den Flirt mit den Transvestiten. Er schlendert an ihnen vorbei und entwickelt prototypische Phantasien:

Pasaba lento, miraba, a veces les preguntaba como si fueran chicas comunes, ¿siempre venís acá? ¿hasta qué hora estás?, ¿te encuentro más tarde?. Y estaba tentado de contarles cosas, que tenía una quinta en zona norte, quincho, pileta [...] que podíamos ir juntos.⁹⁷⁶

Als es um ihn geschehen ist – "[...] las palabras se me atragantaban y me venía un dolor en el pecho que no me dejaba pensar"⁹⁷⁷ –, bleiben die (groß-)mütterlichen und (pseudo-)filialen Instanzen ebenso wie die existentielle Verlusterfahrung und die Drangsal, um die Abwesenheit der Mutter zu kreisen, scheinbar endgültig zurück. Das Memoria-Desiderat wird in die Gegenwart verschoben und legt ein Augenmerk auf neue, und doch gleichermaßen marginalisierte Identitäten. Das Verschwinden Mairas rückt ins Zentrum:

Quizá [los de HIJOS] pudieran armar una campaña de reivindicación de Maira, alzarla como estandarte de una nueva generación de desaparecidos y fogonear así la lucha antiimperialista. Ya

⁹⁷² Siehe ders., ebd.

⁹⁷³ Ebd.

⁹⁷⁴ Bruzzone, *Los topes*, S. 22. Der Spaziergang findet in der *Reserva Ecológica* in Buenos Aires statt, einem ebenso residualen Raum, bei dem nicht klar ist, ob sich zwischen dem angeschwemmten Flussland nicht auch Körper von einst bei den "Todesflügen" abgeworfenen Verschwundenen befinden.

⁹⁷⁵ Ebd., S. 22f: "[...] ella era mi ángel guardián, mi tesoro, fuente de fidelidad, compromiso, futuro [...]".

⁹⁷⁶ Ebd., S. 25.

⁹⁷⁷ S. 26.

imaginaba al tipo de manchas en los ojos hablando sobre los neodesaparecidos o postdesaparecidos. En realidad, sobre los postpostdesaparecidos, es decir los desaparecidos que venían después de los que habían desaparecido durante la dictadura y después de los desaparecidos sociales que vinieron más adelante. Porque ahora parecía llegar el turno de que desaparecieran también los que, como Maira, en su búsqueda de justicia, se pasaban un poco del límite.⁹⁷⁸

Diese Passage verbalisiert und superlativiert präsenste Typen von "Verschwundenen". Die Gedanken, die darin unterbreitet werden, sind Resultat des kontra-normativen Erinnerungsprojekts eines "hijo", der sich auf keinen Fall mit der genealogischen Majuskel schreiben und damit als Opfer bezeichnen möchte, sondern vielmehr zu reflektieren beginnt, inwieweit nach der Diktatur und noch nach den "sozialen Verschwundenen" des Neoliberalismus, von Neo- oder Post-Post-Verschwundenen zu sprechen angebracht sei. Außerdem ist er von der kompromisslosen Racheweise Mairas ebenso beeindruckt, wie ihn ihr Verschwinden erschreckt – und seine Thesen belegt. Romina hat aufgehört, sein Schutzengel zu sein, nun steht an, mit Maira eine imaginäre Symbiose einzugehen, die gerade darin ihren Reiz findet, dass das Objekt des Begehrens verschwunden ist. Rezidive, in diktatorische Zeit verweisende Vorstellungen wie die, mit Maira in einer "dreckigen Zelle" zu verschmelzen⁹⁷⁹, rücken damit an den Platz einer Relation zwischen (verschwundener) Mutter und Sohn. Doch das Funktionsgedächtnis des Protagonisten ist vor allem am tranvestischen Prinzip inspiriert. In Maira findet sich eine Apotheose der skandalösen Differenz: Der Tranvestit ist eine ultimativ fluktuierende und damit auch aktiv verschwindende, nicht greifbare Existenz. Aus mehreren Gründen inkarniert, radikalisiert bzw. parodiert Maira die kontra(re)präsentative und schließlich konspirative Ausrichtung des Romans, bei der die Menschenrechtsorganisation H.I.J.O.S. auf der Strecke und schließlich kein Stein mehr auf dem anderen bleibt, wie auch Bernini herausstreicht:

[...] Félix Bruzzone construye una travesti en esa tradición antisocial, inasimilable, y en un punto, irreductiblemente escandalosa. En primer lugar, porque Maira, la travesti de que se enamora perdidamente el narrador, es un Hijo que radicaliza la política de la agrupación, cuya forma más violenta es el Escrache, una práctica que siempre es una interpelación a la justicia. Maira asesina militares, descrea pues de la reparación de las instituciones, descrea del camino progresivo de la política. En segundo lugar, porque Maira como travesti –es decir, como travesti en sí– tiene una opacidad, es un misterio de la identidad. Para el narrador y para el lector ella es, o puede ser, a la vez, una espía, una agente de un complot internacional para acabar con los homosexuales, un informante de la policía para delatar a los militantes de HIJOS, una miembro de una red que involucra a políticos y, finalmente, es una Hija que venga a sus padres, una travesti vengadora cuya sola formulación ya es paródica.⁹⁸⁰

⁹⁷⁸ S. 80.

⁹⁷⁹ Vgl. S. 77.

⁹⁸⁰ Bernini, "Una deriva queer de la pérdida...", *a.a.O.*

"Carne electrizada": Kometengleiche Körper-Kopien

Bernini zufolge mischt *Los topos* körperliche, sexuelle und *gender*-Aspekte auf und stellt sie in ein Dispositiv, in dem faschistische Vergangenheit und "mikrofaschistisches" Präsens in eins fallen.⁹⁸¹ Für den Protagonisten steht jedoch erst einmal die perfekte, duplizierte Korporalität der Tranvestiten im Vordergrund. Sie ist Sinnbild einer vollendeten Gegenwart, innerhalb derer sich dieser in ungeahnt wattige Höhen aufschwingt:

Ver a esas chicas, las curvas perfectas, los cuerpos que eran como cuerpos dobles, doble piel, doble intensidad, sensualidad desenfrenada, todo eso, me llevaba a levantarlas sin pensar, pagar, sentir que mi vida subía a las nubes y se quedaba un rato allá, bien arriba, nubes altísimas, colchones brillantes, carne electrizada por el calor intenso del sol, rayos UVA, UVB, nada de protección y yo y mi chica convertido en estrellas.⁹⁸²

Die abseitige, transvestische Welt, die noch die Erfahrung retraumatisierender Wirklichkeit implizieren wird, da Maira wahrscheinlich von "El Alemán" zum Verschwinden gebracht wurde und der späterhin ebenso *queer* transformierte Erzähler außerdem von diesem gequält werden wird⁹⁸³, spiegelt eine *campy*-Mentalität wieder⁹⁸⁴, die an intensivierter, duplizierter Körperlichkeit und Körperwahrnehmung interessiert ist. Der Begriff "elektrisiertes Fleisch" ist dafür bezeichnend.⁹⁸⁵ Dennoch führt *Los topos* den Tranvestiten nicht nur als eine Figur vor, die sexuell attraktiv ist, weil sie Züge eines Simulakrums besitzt, sondern weist ihr zudem eine spezifische politische Bedeutung zu. Bernini unterstreicht dies, indem er darauf hinweist, dass Tranvestiten in Argentinien nach wie vor nicht der Norm der Homosexuellenkultur entsprechen:

[...] [a]un asimilada en la visibilidad mediática, y aun normalizada en su propia concepción como sujeto con derechos, que busca ingresar a la ley [...], la travesti sigue siendo en gran parte un punto de resistencia a la normatividad gay.⁹⁸⁶

⁹⁸¹ Vgl. Bernini, ebd. Bernini geht davon aus, dass sich in der politischen und sozialen Gegenwart der Kinder der zwangsweise Verschwundenen sowie grundsätzlich in der argentinischen Gegenwart Reste der (eigentlich nur eingeschränkt als faschistisch zu bezeichnenden) Diktatur zeigen und diese somit auf einer Mikro-Ebene noch präsent ist. Die Ohnmacht, die unter dem diktatorischen Regime erlebt wurde, variiere sich in der vielfach verlorenen Existenz des Erzählers, so Bernini. Auch die Rückkehr zum Trauma und die depolitisierte Perspektive sind seiner Meinung nach auf diese Weise zu erklären. "[...] la novela narra el fracaso de la política en la continuidad microfascista y molecular del terrorismo de Estado en el presente democrático". Zur Prüfung des Begriffes "Mikrofaschismus" siehe erneut Guattari und Deleuze, *Milles Plateaux*. Hier heißt es etwa auf S. 262: "Il n'y a que le micro-fascisme pour donner une réponse à la question globale: pourquoi le désir désire-t-il sa propre répression, comment peut-il désirer sa répression?" Diese Anmerkung ist für die Lektüre von *Los topos* besonders interessant.

⁹⁸² Bruzzone, *Los topos*, S. 26.

⁹⁸³ Beispielhaft etwa Bruzzone, *Los topos*, S. 158.

⁹⁸⁴ Ohne hier auf das Forschungsfeld des Camp eingehen zu können, sei verwiesen auf Susan Sontag, "Notes on Camp", in dies., *Against Interpretation and Other essays*, London 1964, S. 275-292.

⁹⁸⁵ Das "elektrisierte Fleisch" bietet sich (eigentlich vor der Sonne) "ungeschützt" und sternengleich dar. Die Formulierung "nada de protección" ist zweideutig und legt nahe, dass es ebenso um *Unsafe Sex* geht.

⁹⁸⁶ Bernini, "Una deriva queer de la pérdida...", *a.a.O.* Die Teilnahme an den *Marchas de Orgullo*, dem argentinischen Christopher-Street-Day, müssen sich die Tranvestiten zum Beispiel politisch hart erkämpfen.

Während Judith Butler, auf die sich auch Bernini implizit zu beziehen scheint, repräsentationstheoretisch fundierte, dekonstruktive Verfahren anpreist, um die prädiskursive Annahme geschlechtlicher Körper zu unterminieren, kommt es in Bruzzones Text zu einer (abseitigen) Anverwandlung und Verwandlung in perfekte materielle *Transgender*-Körperlichkeit. Dies geschieht jedoch vor dem historischen Hintergrund, dass einst ideologisch ausgewiesene Subjekte/Körper innerhalb einer ausgesprochen *genderten* Ordnung vernichtet wurden (erinnert sei an die Ausführungen von Diana Taylor oder das Werk Griselda Gambaros). Bernini nach erfolgen in postdiktatorischer Zeit Mikrokontinuierungen solcher Ordnung. Folgt man diesen Annahmen, so ließe sich formulieren, dass in *Los topos* Reste einst regimestützender patriarchaler, heterosexistischer und familiärer Strukturen auch und gerade deswegen sichtbar werden, weil versucht wird, ihnen etwas entgegenzusetzen. Der Text entwirft mimetische Konstruktionen gegen einen genealogischen Diskurs, sei er nun filial oder maternal definiert: Maira verkörpert eine künstliche Weiblichkeit und sorgt überdies bei H.I.J.O.S. für Irritation.⁹⁸⁷ Dazu kommt die Figur des schillernden Mini-Diktators und Hoteliers "El Alemán", der im Bergesidyll biopolitische Eingriffe an seinen Opfern vornimmt, indem er sie operieren lässt und an seinen un/heim(e)lichen Lagerstätten quält. Allerdings nimmt die Lust an der Kopie überhand und verdeckt auf den ersten Blick den Memoria-Diskurs des Textes. Der perfekte transvestische Körper Mairas stiehlt der von der Antigone zur Parkinson-Patientin zombifizierten Großmutter Lela die Show und wird Lustquell des einst großmütterlich gebundenen Erzählers. Doch die Glorifizierung des perfekten *Transgender*-Körpers von Maira vollzieht sich vor der Folie der gewaltsam verschwundenen Mutter des Protagonisten, so dass das Prinzip genealogischer Verbundenheit nicht völlig ausgeräumt wird. Ebenso die Begeisterung für einen anderen Tranvestiten steht in solchem Kontext, denn dieser fordert den Protagonisten auf, das Kind zu suchen, das Romina eventuell geboren hat. Der Transvestit Mica erklärt, dies bedeute, den eigenen Vater zu suchen. In der Wahrnehmung des Protagonisten steht aber die tranvestische Instanz wieder im Zentrum und erlangt vollkommene, ja galaktische Züge:

[...] [Mica], con su travestismo que no era sólo una reunión macho hembra – ni siquiera varón-mujer –, sino una especie de mapa galáctico [...] me dijo que mi búsqueda en realidad era un búsqueda del padre.⁹⁸⁸

Die Vollkommenheit ist ein Topos androgyner Konstruktionen: im vorliegenden Zusammenhang kompensiert sie deutlich die Absenz jeglicher paternaler wie maternaler Referenz im Leben des Protagonisten. Dabei ist wichtig, dass die Mutter in einer Zeit der ideologischen Auseinandersetzungen gewaltsam depräsenziert wurde, während der womöglich verräterische,

⁹⁸⁷ Bernini schreibt hier: "En la novela hay, [en el] aspecto grotesco, mimético paródico [de la travesti] [...] una imitación siempre exagerada de la mujer biológica [...]". Bernini, ebd.

⁹⁸⁸ Bruzzzone, *Los topos*, S. 128.

zumindest ambivalente Vater auf seine Weise verschwunden ist und die Sehnsucht nach beiden in einer entpolitisierten Gegenwart ausagiert wird, indem der Protagonist sich an perfekten, abseitigen und postideologischen Körpern orientiert. Bernini scheint dies eine Parodisierung des Politischen:

"[...] el efecto paródico no tiene como objeto a la travesti en sí misma, sino a la política. La política es aquí objeto de la parodia, la política de la militancia, la política identitaria, que supone la creencia, en última instancia, en la acción en ese mismo mundo histórico [...]." ⁹⁸⁹

Die Parodisierung in *Los topos* findet auch darüber statt⁹⁹⁰, dass Täter- wie Opfertypen, d.h. Personifikationen von Macht und Ohnmacht gleichermaßen ins Visier genommen werden. Der Roman könnte damit als eine extrem dekonstruierte Fortsetzung der "novela del dictador" bezeichnet werden, der den Übergang zur "literatura sobre los desaparecidos" gleich mit dekonstruiert.

Gegenwärtige, nach Butler subversive kommunikativ-körperliche Akte generieren in *Los topos* mnemische Handlungen, die etwas Exzentrisches und, wenn der Schritt von Maira zur Großmutter zurückgegangen wird, auch etwas Delirant-Somnambules besitzen. Innerhalb der Gesamtheit der vom Roman produzierten Spaltungen und Spiegelungen, die Verlorengegangenes und Depräsentiertes kontra(re)präsentieren, stellt der Wahnsinn eine Form der (posttraumatischen) Transgression und Bannung dar. Die doppelgängerischen Strategien des Textes verteidigen zwar einerseits die dissidenten, libidinös-präsentischen Vervielfältigungsbestrebungen des erzählenden Ichs. Andererseits ist augenfällig, dass dessen post-maternales Überleben unter der Ägide der Großmutter, den Fittichen des Schutzengels Romina und später in der heterologischen Fasziniertheit doch im eigenen Verschwinden endet. Die glamourhafte Erscheinung Mairas zu Anfang des Romans ist demnach, auch in ihrer Doppelgängerfunktion der verlorenen Mutter, mit Freud gesprochen als "Vorbotin des Todes" zu sehen. Nicht umsonst listet der Roman eine Reihe tranvestischer Todesarten auf, die den Protagonisten warnen könnten.⁹⁹¹ Doch zurück zum "elektrisierten Fleisch". Vergessen sei nicht, dass eine der zentralen Folterinstrumente unter der argentinischen Diktatur die "picana eléctrica" war. Die Tatsache, dass die Körper der Tranvestiten in *Los topos* "unter Strom stehen", bedeutet auch, dass der Roman posttraumatisch-repetitive Kommunikations- und Körperakte begeht und mitunter frappante Wiederverwertungen des Begriffsfeldes der *desaparición forzada* vornimmt. Die

⁹⁸⁹ Bernini, "Una deriva queer de la pérdida...", a.a.O.

⁹⁹⁰ Bernini schreibt hierzu: "[...] el efecto paródico no tiene como objeto a la travesti en sí misma, sino a la política. La política es aquí objeto de la parodia, la política de la militancia, la política identitaria, que supone la creencia, en última instancia, en la acción en ese mismo mundo histórico [...]." Bernini, ebd.

⁹⁹¹ Bruzzzone, *Los topos*, S. 117: "[...] uno con los travestis hace muchas cosas, no todo es pagar por sexo: uno puede matar travestis a cuchilladas, hacerlos desaparecer". Die Liste darüber, was sich mit Tranvestiten alles machen ließe, erstreckt sich bis auf Seite 118. Die Liste zitiert homophobe Diskurse, die im postdiktatorischen Argentinien kursieren.

Körperkopien der Transvestiten erscheinen kometenhaft, sind aber vor allem der Praxis eines Transvestitenquälers ausgesetzt, der Foltermethoden aus der Zeit der Diktatur kopiert und damit ein postorganisches Imperium in der Argentinischen Schweiz unterhält.

Memoria-Skandale II: Maulwurfstunnel gegen Märtyrermymen

Der Topos von *Los topos* liegt in der Suche. Je stärker diese Motiv in den Vordergrund tritt, desto deutlicher entwickelt sich der Text zum Agentenroman. Als Maira verschwindet und der Protagonist ihre verwüstete Wohnung vorfindet – und damit Verschleppungsszenarien aus der Zeit der Diktatur- reinszeniert werden⁹⁹² – macht dieser sich mit seinem Freund Mariano auf den Weg in die Argentinische Schweiz, nach Bariloche:

La palabra "Bariloche" [...] cobró dimensiones impensadas. En realidad: dimensiones bíblicas.[...] Me había quedado con una Biblia y a veces sentía la necesidad de ver a Dios, de hablar con él. No sé bien qué leí, pero lo del barro y la costilla me hicieron [sic] pensar en Maira; lo del tipo al que Dios le pide sacrificar a su hijo, en Romina; lo del diluvio, en mí. Y, en casi todas las páginas, siempre podía ver, clarita, una especie de contraseña, esa palabra, "Bariloche", "Bariloche", "Bariloche".⁹⁹³

Bariloche wird zur Chiffre des Verschwindens von Maira, des sich-Entziehens von Romina und des Selbst- und Weltverlustes des Protagonisten. Nun entfaltet der Text die Logik seines Titels. "Topo" ("Maulwurf") ist ein nachrichtendienstlicher Begriff, der einen verdeckten Agenten bezeichnet, bei dem es sich zudem noch um einen "Schläfer" handeln kann, d.h. um einen Agenten, der erst nach einer Latenzphase zum Einsatz kommt.

Von dem Moment an, in dem sich die Handlung in die Argentinische Schweiz verlagert, scheint es, als bewegten sich die Figuren durch ein System von Maulwurfstunneln. Maira hat sich bereits fleißig zu ehemaligen Tätern vorgearbeitet, um diese umzubringen. Womöglich ist sie aber auch noch eine doppelte Agentin bei H.I.J.O.S., oder gar die Infiltrierte eines Anti-Homosexuellenkomplots. Zumindest arbeitet sie mit Polizisten zusammen, die ihr Zugang zu ehemaligen Regimeteilhabern verschaffen. Dann verschwindet sie in Bariloche. Verunsichert, aber auch beeindruckt von ihrer Taktik, schleust sich nun auch der Protagonist, nachdem er einmal bei "El Alemán" als Maurer angestellt ist, in die "noche travesti de Bariloche" ein:

El plan era hacerme pasar por travesti, dejarme lavantar por el Alemán, convertirme en su chica travesti favorita, y una noche, con la determinación del que esperó una vida entera el momento de hacer justicia, matarlo. Simple, fuerte, ejemplificador.⁹⁹⁴

⁹⁹² Vgl. S. 73ff.

⁹⁹³ S. 87.

⁹⁹⁴ Ebd., S. 143.

Bevor der Erzähler den paternalistischen Hotelbauer, der eigentlich ein Häscher ist, auf seinem Beutezug trifft, wird er allerdings von den alteingesessenen "travestis" als Verräter, als Tranvestiten-"topo" bezeichnet:

Una yegua de labios fucsias y ojos grises una vez me paró en seco en la calle y me dijo: vos, putita, sos un topo, asomás la cabeza en cualquier lado, ¿entendés?, sos un topito lechero pero sin la teta de mamá [...].⁹⁹⁵

Eine "Stute" mit fuchsiafarbenen Lippen bezeichnet ihn als "säugendes, aber mutterloses Maulwürfchen". Eine frappierende Transposition, die ungewollterweise die biographische Krux des Protagonisten auf den Punkt bringt, obgleich sie vor allem einer Drohgebärde geschuldet ist. Die "yegua" zeigt ihre Narben (die auf "El Alemán" schließen lassen) und demonstriert, dass ihr der junge Konkurrent zu ubiquo ist – oder dass er, wie bei H.I.J.O.S., fehl am Platz ist. Nicht von ungefähr bezeichnet Maulwurf oder "topo" in der übertragenen Verwendung auch jemanden, der sich dem Tenor einer politischen Partei oder Organisation widersetzt.

Bislang gibt es demnach zwei Maulwürfe: Maira und den Protagonisten. Doch es werden ihrer mehr. Denn auch der Vater des Protagonisten hat seinen primordialen Verrat an der Mutter als doppelter Agent ausgeführt.⁹⁹⁶ Hernach wird alle pervers-paternale Macht synekdochisch in "El Alemán" zusammenlaufen und auch hier die Vokabel "topo" fallen, als dieser dem Protagonisten von seiner Begegnung mit Maira berichtet:

[...] la loca [Maira] [...] me inventaba una historia de doble agente, decía que yo había mandado a matar a su vieja, que era mi mujer o mi novia, ni ella sabía, y decía que ya alguien se iba a vengar de las personas como yo [...] cosas así, incoherentes, me decía topo, topo choto, ya vas a ver, y yo le mostraba el choto y le decía dale, yo soy un topo choto y vos sos el Topo Gigio, vení, poné la voz finita y empezá a laburar.

Maira hat dem perfiden Hotelier vorgeworfen, er sei ein doppelter Agent gewesen und habe in dieser Funktion ihre Mutter umbringen lassen. "El Alemán" ist amüsiert über diese Theorie und spinnt den Begriff des "doble agente" fort:

[...] imagináte nena, yo doble agente, sí, doble agente, esa Maira era una delirante, pero vos quedate tranquila [...], con vos todo, bebé, doblete, triplete, si yo soy doble agente vos sos un triple de tomate jamón y huevo, yo una caja de cuarta con planca al piso, vos el quinto elemento, ¿entendés? [...].⁹⁹⁷

Im Verlauf dieser Szenen verschärft sich der Verdacht, "El Alemán" sei nicht nur Mairas Schänder, sondern auch ihr Vater – sowie der des Protagonisten (was sich aus der Bezeichnung "triplete", "Dreier-Set", herauslesen ließe). Gilt Mairas Theorie, dann ist er überdies ein abgetauchter Verräter aus der Zeit der Diktatur, das heißt ein korrupter Guerillero, der die Frau

⁹⁹⁵ S. 147.

⁹⁹⁶ S. 133-139 ff. Die Großeltern des Protagonisten bezeichnen ihn deswegen als "espía", "infiltrado", "filtro", "frú-frú", "mal parido".

⁹⁹⁷ Ebd., S. 162f.

an seiner Seite verriet. Ein weiteres Skandalon. Denn eine solche Figur ist im Kanon der Mythen über die revolutionären Akteure der 1970er Jahre nicht vorgesehen.⁹⁹⁸ *Los topos* tauscht in der Betrachtung einer politischen Vergangenheit, in der Menschen gewaltsam zum Verschwinden gebracht wurden, nicht nur die explizit politische Perspektive gegen die amouröse aus, sondern vergegenwärtigt auch noch den Vater eines Kindes, dessen Mutter ermordet wurde, in einem gegenwärtigen Schänder. Womöglich handelt es sich auch um den Vater zweier, inzestuös miteinander verbandelter Kinder, zu dem diese wiederum eine (reale oder imaginierte inzestuöse) Beziehung unterhalten, um sich an ihm zu rächen. Dabei erleben diese Konstellationen aus den 1970er Jahren nach, bei denen Folterknechte bekanntermaßen mit Gefolterten anbändelten.⁹⁹⁹

Versteht sich der buchstäbliche Maulwurf, das lichtscheue Tier, als Allegorie, so steht er in *Los topos* für ein unbewusstes, verdunkeltes Geschichtsbewusstsein. Und weil die politische Vergangenheit, die die Biographie des Protagonisten so fundamental bestimmt hat, unergründlich ist, ist es auch die Gegenwart. Denn in dieser schaffen zwar *queere* Subjekte Selbstjustiz, doch im Grunde ist ungewiss, wer mit wem identisch ist. Der allegorische Maulwurf ist somit vervielfachter Agent einer sich vergegenwärtigenden Geschichte der Undurchsichtigkeit und des Verschwindens. Alle Beteiligten sind nach wie vor einem Überlebenskampf ausgesetzt. Bernini erklärt:

El topo no es solo el doble agente, el traidor, como el padre del narrador; es también algo así como una condición de los sujetos en la historia. El topo, en consecuencia, es algo más que el tránsito de la política; parece ser a algo así como una forma de la supervivencia.¹⁰⁰⁰

Lost in Memory: Transvestierter Text tritt "Flucht nach vorn" an

Die unmoralische Figur des doppelten Agenten korrumpiert in *Los topos* das Objekt der "literatura de la dictadura". Demnach spricht sich Bruzzones Roman nicht für das Abseitige aus, indem er paraphile oder fetischistische Aspekte darbietet¹⁰⁰¹, sondern er bricht auch mit den Kanon-Kriterien der Diktatur-Vertextungen. Darüber hinaus wird er selbst zum doppelten Agenten, ja

⁹⁹⁸ Vgl. auch Bernini, "Una deriva queer de la pérdida...", a.a.O. Allein wegen dieses Tabubruchs sei Bruzzones Roman doch zutiefst politisch.

⁹⁹⁹ Diese Konstellation findet sich, wie in Kapitel 4 dargelegt, häufig auch bei Luisa Valenzuela. Ebenso im Zusammenhang mit dem Film *Garage Olimpo* wird darauf noch einmal eingegangen.

¹⁰⁰⁰ Bernini, "Una deriva queer de la pérdida...", a.a.O.

¹⁰⁰¹ Paraphilie bezeichnet eine sexuelle Orientierung, in der unbelebte Objekte oder zur Einwilligung nicht fähige Menschen (etwa Kinder) sowie das Zufügen von (eigenem oder fremdem) Leid Lust bereitet. Der Fetischismus, der den Paraphilien zugezählt wird, leitet sich wiederum etymologisch von "Künstlichkeit" und "Nachgemachtheit" ab. Ohne hier seine psychanalytische Bedeutung genauer darlegen zu können, sei darauf hingewiesen, dass der Fetischismus rituelle bzw. para-religiöse oder magische Aspekte (der Verehrung) sowie identitätsschaffende Bedeutungen besitzen kann. Bruzzones Roman entwirft mit seinen Strukturen der lustvollen und nomadischen Subordination, der Objektifizierung und Abjektion auf seine Weise Fetischismen, mit denen er aber unter anderem auch auf künstliche Kanonisierungen antwortet.

zum Maulwurfs-Text. In seiner Begehrens- und Memoria-Matrix performiert er Formen von Schmerz und Demütigung, Metamorphose-, Manipulations- und Verlusterfahrungen, die mit einer diktatorischen (autoritär-patriarchalen und heterosexistischen) Vergangenheit zu tun haben, sich aber dennoch mit Lust in die Gegenwart einschleusen. Der Roman ist somit selbst eine verdeckte literarische Operation, derweil er neue Möglichkeiten zur Annäherung an die Thematik des erzwungenen Verschwindens ausspioniert und sich für das Agenten-Genre entscheidet. Dessen typische Sujetführung, die sich aus unsicheren Ausgangs-, Auftrags- und Ausführungslagen ergibt, wird in *Los topos* ausgespielt und, der *Camp*-Ästhetik gemäß, auch überzeichnet. Umso adäquater scheint der Begriff des transvestierten Textes, da literarische Travestie ihrem Sujet ein *New*- oder *Crossdressing* angedeihen lässt, um es (in trivialer oder elaborierter Parodisierung) fort- und neuzuschreiben. *Los topos* vertrasht die Erinnerung an die *desaparición forzada*, da auf den ersten Blick politische Aussagen auf der Strecke bleiben und scheinbar abwegige Erinnerungskanäle gegraben werden. Der Roman läutet damit jedoch eine neue literarische Memoria-Zeit ein. Sonia Budassi formuliert:

Parece que sonó la hora. Félix Bruzzone, un hijo de desaparecidos, pone su experiencia a girar en una procesadora literaria que no es políticamente correcta. Su primer libro de relatos, 1976, era poco convencional, pero esos cuentos aún no habían desatado el tema "desaparecidos" de sus lazos; más bien lo tomaban al sesgo, desde perspectivas que obstaculizaban el ingreso de la lengua codificada por la ideología.¹⁰⁰²

Da es seit *Mouse* von Art Spiegelman¹⁰⁰³ möglich sei, historischen Gräueltaten mit ästhetischem und diskursivem Biss zu begegnen und Literatur kein monologisches Medium darstelle, entziehe sich *Los topos* mit Fug und Recht einer moralisch und ästhetisch limitierten "literatura sobre desaparecidos". Tatsächlich spannt die von Bruzzone verfasste Hinterbliebenen-Odyssee ein Panorama trügerischer postdiktatorischer Idyllik auf, in der es zwar Reparationszahlungen gibt, doch historische Gewalterfahrung ihr Fortleben innerhalb verschachtelter Begehrensvariationen findet.

Der postdiktatorische Ausdruck von *Los topos* ist an den *Queer*-Kulturen inspiriert. Diese trivialisieren die Rede über Identität, in dem sie Differenz performieren. Bruzzones Roman tritt in diesem Sinne eine "Flucht nach vorn" an¹⁰⁰⁴, wenngleich er in dieser textuellen Stoßrichtung einen gravierenden historischen Erfahrungshorizont aufnimmt. Sein linearer, dynamischer und

¹⁰⁰² Sonia Budassi, "Condición de búsqueda. Sobre *Los topos*, de Félix Bruzzone", a.a.O. Budassi fasst auch den Plot des Romans zusammen: "Madre busca hija desaparecida; hijo de desaparecidos busca la casa donde se crió con sus abuelos; travesti busca torturadores para matarlos; hijo de desaparecidos busca a travesti enamorado."

¹⁰⁰³ Art Spiegelman, *Mouse*, gebundene Ausgabe, 2 Bände, New York 1986 und 1991.

¹⁰⁰⁴ Vgl. Bernini, "Una deriva queer de la pérdida...", a.a.O. Bruzzones "fuga hacia adelante" erinnere, so Bernini, an César Airas Schreibweise.

überdies konspirativer Grundtonus orientiert sich an der Fernsehserie *Lost*¹⁰⁰⁵, wie sich etwa an Mairas (thrillerartig konstruiertem) Entschwinden verfolgen lässt.

Neben der Tatsache, dass seine Sujetführung in der *Transgender*-Verwandlung des Erzählers endet, ist *Los topos* weiterhin deswegen ein transvestierter Text, weil er sich jeglicher Opfer-Mythologie entzieht. Selbst die Art, in der sich der Erzähler "El Alemán" unterwirft, ist auf eine Weise konstruiert, dass Leidens-, Herrschafts- und Hoffnungserfahrung einander kaschieren und pervertieren. Das wiederum hat Auswirkungen auf die Figurenführung, bzw. -auflösung: Maira hat sich "El Alemán" entzogen (oder ist von ihm "erledigt" worden), ist gleichsam dem Protagonisten entglitten, löst sich aber auch transformatorisch in ihm auf. Diesem fällt dann nichts mehr ein:

Un día el Alemán se da cuenta de que algo me pasa y me pregunta: qué te pasa pompita. Estamos frente al lago. [...] él ahora me acaricia a la luz de las llamas. Estoy bien, digo, lindo el lago, Alemán papá. Qué lindo sos, dice él, no puedo pedir más. Se frota las manos sobre el fuego [...]. Después cruza de brazos. Cuando vos quieras, salimos a buscar a Maira [...], dice mientras agarra algunas piedras y empieza a tirarlas para que reboten en el agua. [...] La verdad que ahora, con este frío, no hay mucho más para hacer.¹⁰⁰⁶

Bevor *Los topos* mit dieser Passage endet, hat der Protagonist noch einen Traum, in dem Maira mit einer gefakten Tablette zum Suizid eingeladen wird. Auch träumt er, sie erschiene ihm, um auf einem weißen Taschentuch das Wort Liebe zu anagrammieren: "Me saluda con un pañuelo blanco con bordes bordados en blanco donde se pueden leer, también en letras blancas [...] distintas formas de la palabra amor: roma, ramo, mora Omar." Als der Erzähler nach dieser verbalen Transformations- oder Transvestie-Kette aufwacht – seine Operation steht unmittelbar bevor – spricht er in der weiblichen Form: "[...] no sé, creo que no estoy preparada."¹⁰⁰⁷

Ausblick: "Reparatur nicht möglich"

Der Memoria-Diskurs von *Los topos* ist innovativ, weil in dem Roman zwei Kinder von einer Verschwundenen, die womöglich Brüder sind, zu Transvestiten werden und sich von derselben abgründigen Vaterfigur weißmachen lassen, sie seien seine Auserwählten. Der Transvestitenhetzer "El Alemán" wird dennoch zu den "Guten" gezählt, "die nur auf der Suche nach Liebe sind"¹⁰⁰⁸ und mit Umschreibungen wie "arbol gigante" oder "hada madrina" belegt.¹⁰⁰⁹

¹⁰⁰⁵ Bruzzone im Gespräch mit mir, November 2010. *Lost* ist eine US-amerikanische Mystery-Fernsehserie, die auf einer Insel im Pazifik spielt und von den Überlebenden eines Flugzeugabsturzes handelt. Die Spannung der Serie entsteht z.B. dadurch, dass es zu immer neuen Enthüllungen kommt. Verschiedene Handlungsaspekte werden sukzessive miteinander in Verbindung gebracht, womit die Handlung immer komplexer und undurchsichtiger wird.

¹⁰⁰⁶ Bruzzone, *Los topos*, S. 189.

¹⁰⁰⁷ Ebd., S. 186f. Selbstverständlich ist auch das weiße Taschentuch auffällig – das "pañuelo blanco" ist schließlich ein Markenzeichen der *Madres de Plaza de Mayo*.

¹⁰⁰⁸ S. 172 und S. 174-180. "El Alemán" verspricht sogar, sich auf die Suche nach Maira zu begeben.

¹⁰⁰⁹ S. 177, S. 184.

Flugs wandelt er sich, nachdem ihn auch Maira in ihrer Wohnung in Buenos Aires mit "papá" angeredet hat, in einen "babyhütenden Elefanten".¹⁰¹⁰ All dies funktioniert nur, weil "El Alemán" ein Ur-Verräter ist, nämlich in den 1970er Jahren Frau und Kind(er) ausgeliefert hat. Die Folge dieses Traumas ist, dass der Protagonist als junger Erwachsener weiterhin verräterischen, unheimlich-abseitigen Familienstrukturen vertraut, oder sich diese sogar zurechtphantiert: ("[...] quizá Maira vivía y el Alemán podía traerla y hacer todos una nueva familia en el bosque"¹⁰¹¹).

Auf eine weitere unheimliche Gemeinschaft trifft der Protagonist in Buenos Aires, als er versucht, das Haus seiner Großeltern renovieren zu lassen, um darin zu wohnen. Bauarbeiter und Bauleiter drohen ihm plötzlich, man lasse ihn verschwinden – "como ese travesti amigo suyo" –, wenn er den Arbeitern mit ihren Frauen und Kindern das Gebäude nicht überließe.¹⁰¹² Die topologischen Verschiebungen, die den Roman ohnehin kennzeichnen, finden hier ihren Höhepunkt. Der "hijo", der entschieden kein "H.I.J.O." sein will, befindet sich schon längst auf einer haltlosen Spur, ja bezeichnet sich selbst mittlerweile als "intruso" und "vagabundo".¹⁰¹³ Weder gibt es einen Ort in Buenos Aires, an den es sich zurückkehren oder der sich herrichten ließe, noch ist das Bergesidyll eine Alternative.

"El Alemán", heißt es, "podía ser el padre de Maira, mi padre, el torturador, el boxeador golpeador de travestis [...]. Su vida en los pueblos del sur podía haber sido la del desaparecido con vida, la del exiliado interno, la del perseguido, ¿perseguido por quién?"¹⁰¹⁴ Neben solchen Figurationen des Verschwindens finden sich in *Los topos* noch lapidare Paraphrasierungen wie "Desapareció del mapa de un día para el otro, una pena".¹⁰¹⁵ Sie bilden die diskursive Kulisse einer Transvestie, in deren Zuge ein von der *desaparición forzada* direkt betroffener Protagonist identitären und physischen Selbstverlust erlebt und diesen über das Bündnis mit der transgressiven Figur Maira kompensiert. All diese Manöver scheinen politisch inkorrekt. Doch handelt es sich bei der "novela queer"¹⁰¹⁶ um das Werk eines 'authentischen' "hijo". Auch Albertina Carris Film *Los rubios*, der 2003, also fünf Jahre vor der Veröffentlichung von *Los topos* Premiere hat, ist es zu verdanken, dass sich Bruzzone solche bis dahin undenkbaren literarischen Verkehren leisten kann. Weiterhin wird *Los topos* zum Ende einer historischen Etappe publiziert, im Laufe derer etwa neunzig "hijos apropiados" identifiziert, kontraamnestische Gerichtsverfahren initiiert und von H.I.J.O.S. die spektakulären Memoria-Praktiken eingeführt

¹⁰¹⁰ So bezeichnet ihn die Haushälterin. Vgl. S. 164.

¹⁰¹¹ Vgl. S. 132. Zitat siehe S. 166.

¹⁰¹² Vgl. S. 81-83. Zitat auf S. 83.

¹⁰¹³ S. 132.

¹⁰¹⁴ S. 174.

¹⁰¹⁵ S. 169.

¹⁰¹⁶ Vgl. hier auch Bernini, "Una deriva queer de la pérdida...", *a.a.O.*

wurden. In diesem Kontext stehen Bruzzones und Carris Produktionen symptomatisch für einen ästhetischen *Turn*, wie Budassi betont: "[...] debieron suceder algunos hechos para que el campo de lo 'escribible' sobre desaparecidos se ampliara para aceptar el cruce de géneros y la comicidad."¹⁰¹⁷ Und Bruzzone formuliert:

[...] el tema de los desaparecidos me parece que involucra un problema de la sociedad argentina que desde muchos lugares se lee como agotado. Y leerlo así es restarle posibilidades, porque sigue siendo un problema y declarar su agotamiento no está bueno, porque significa dejarlo atrás y olvidarse. No digo que haya que hacer una política de la memoria más firme todavía, pero sí está bueno pensarlo desde otro lado. En principio lo hice en *76* y en *Los topos*, porque me parece que no quiero escribir más sobre eso: ya llegué.¹⁰¹⁸

Der Autor hat auch Essays über Literatur und Geschichtsschreibung publiziert, in denen er sich dafür ausspricht, unter dem vielfach genutzten spanischen Wort "memoria" (Erinnerung, Gedächtnis, Gedenken oder Erinnerungskultur) eine kleingeschriebene, gegenwärtige Erinnerung und weniger das archivarisches Gedächtnis der "Historia" zu verstehen. Das gelte insbesondere für die Literatur, die sich jener alptraumhaften Inhalte annehmen könne, die sich nicht gut erinnern ließen:

La literatura en este sentido también, es la memoria de lo que no se puede recordar. La memoria de las pesadillas, seguramente. [...] La Historia, en cambio, no es la memoria, es el fichero de la memoria. La memoria habla en otra parte.¹⁰¹⁹

Bruzzone unterscheidet hier deutlich ein kulturelles Speichergedächtnis von einem gegenwärtigen Funktionsgedächtnis. Gerade die Erinnerung an das erzwungene Verschwinden sollte "woanders sprechen". Denn eine eingängige oder wahre Darreichungsform, die dieser Erfahrung gerecht werde, könne nur trügerisch sein. Auch jeder persönliche Versuch, die Geschichte des gewaltsamen Verschwindens eines Menschen zu rekonstruieren, sei aussichtslos:

Después tenés como ideas-placebo: uno dice que logré averiguar que mi vieja estuvo en tal lugar y que la tiraron al río y ya está: llegué a la verdad. Pero esa no es la verdad. Creo que en la literatura está bueno que pase eso, que no se sepa, que el personaje esté como con algo roto, que no lo pueda arreglar, que no haya forma.¹⁰²⁰

Deswegen scheint die Suche nach der Wahrheit in *Los topos* wie für ein TV-Serien-Format arrangiert und dispositiviert, scheint manche Szene vielmehr Stoff für einen Boulevardpresse-Titel zu bieten. Der Erzähler bringt dies selbst zur Sprache:

Igual no había que ser tan optimista. [...] a mí el Alemán me guardaba como algo secreto. [...]¿ desde cuándo este tipo se dedicaba a torturar, matar y hacer desaparecer travestis? ¿ siempre habían sido travestis? Titular: 'Torturador prófugo de la dictadura secuestraba y asesinaba travestis en Bariloche.' Eso podía ser.¹⁰²¹

¹⁰¹⁷ Budassi, "Condición de búsqueda. Sobre *Los topos*, de Félix Bruzzone", *a.a.O.*

¹⁰¹⁸ Bruzzone, zitiert nach Erlan, "El del piletero es un oficio fronterizo", *a.a.O.*

¹⁰¹⁹ Vgl. Bruzzone, "Apuntes para una intervención sobre la relación entre memoria y política", *a.a.O.*

¹⁰²⁰ Ders., zitiert nach Erlan, ebd.

¹⁰²¹ Bruzzone, *Los topos*, S. 172. Der Protagonist beginnt, an eine weltweite Verschwörung gegen Transvestiten zu glauben. Dabei stellt er sich vor, dass auch sein Körper auf einem jener Fotos von geschändeten Transvestiten

Bruzzones konzeptuell und formal konspirativer Text, der allein mit seinem Titel an Fogwills *Los pichiciegos* erinnert und wie dieser unterirdische Manöver vornimmt, in seiner *Queerness* wiederum an Puigs *El beso de la mujer araña* denken lässt¹⁰²², ist auch deswegen postidentitär und kontramythologisch, weil große Erzählungen grundsätzlich suspekt geworden sind. Eine opake Erinnerungsvitalität sorgt für metonymische Verschiebungen, die ebenso bei Vieytes oder González Amer, bei Gamarro oder Alcoba vorkommen, in dieser Radikalität jedoch ihresgleichen suchen. Im Folgenden wird – ohne gesonderte Einführung in die aktuelle argentinische Kurzprosa, da die *Nueva Narrativa Argentina* auch diese umfasst – eine Erzählung von Mariana Enríquez analysiert, die ebenso eine eigensinnige Wiederholung des erzwungenen Verschwindens erbringt, ohne dass die Autorin von der *desaparición forzada* biographisch betroffen wäre. Zuvor wird noch ein Blick auf das Schreiben von Pablo Toledo und Julia Coria geworfen, weil diese weitere irritierende und gleichzeitig erhellende Adaptationen der Thematik liefern.

5.1.4.3 Kriminalistische Kurzprosa und Doku-Fiktion

Bereits Guillermo Martínez, der durch sein Geburtsjahr 1962 der Zwischengeneration vor der "Camada Cadáver" angehört und seit Ende der 1990er Jahre für seine ausgefeilte Kriminalliteratur bekannt ist, hat 1989 in seinem Erzählband *Infierno Grande*, der in Sujettführung, Argumentationsstruktur und Stil ebenso der kriminalistischen Prosa folgt, von der letzten argentinischen Diktatur gesprochen, indem er in scheinbar vernunftgeleitete Welten Delirantes einbrechen ließ.¹⁰²³ Ähnlich verfährt der 1975 geborene Pablo Toledo in seinen Erzählungen. Schon sein äußerst erfolgreicher Roman *Se esconde tras los ojos*¹⁰²⁴, ein expressionistischer Thriller, lässt rationale und irrationale Elemente ineinandergreifen und schließlich in eins fallen. In der

auftaucht, die "El Alemán" hortet. Die Ablichtungen von geschändeten Tranvestiten erinnern ihn außerdem an Kripo-Aufnahmen, auf die er einst in der Umgebung der ESMA stieß. Weil die Aufnahmen Körper zeigen, handelt es sich bei ihnen um Gegen-Bilder des Verschwindens. Vgl. ebd., S. 170.

¹⁰²² Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, Buenos Aires 1976. Dafür spricht unter anderem, dass Maira, obgleich sie eine pragmatische Memoria-Kämpferin ist, zunehmend Qualitäten einer Fabuliererin entwickelt – als verweise sie auf die Figur Molina aus Puigs Text: "[Maira], estoy casi seguro, inventaba absolutamente todo." Bruzzone, *Los topes*, S. 27.

¹⁰²³ Guillermo Martínez, *Infierno Grande*, Buenos Aires 1989. Die titelgebende Erzählung "Infierno grande" etwa berichtet von unheimlichen Vorkommnissen in einem Dorf namens Puente Viejo. Die Handlung spielt nach der Fußballweltmeisterschaft 1978. Berichtet wird von einem jungen Mann, der eines Tages in Puente Viejo auftaucht, sich am Ortsrand in einem Zelt niederlässt und plötzlich wieder verschwindet. Man beginnt darüber zu mutmaßen, was dahinter stecken könnte. Schließlich wird ein Verbrechen vermutet. Man verdächtigt den Frisör des Ortes, dessen junge Frau, die auch verschwunden ist, dem Unbekannten womöglich den Kopf verdreht hat. Wie in Carlos Gamarros *El secreto y las voces* geht es in Martínez' Text – obgleich die Handlung im schlimmsten Jahr der Diktatur spielt – erst einmal um kein politisches Verbrechen. Doch dann greift eine Frau nach einer Schaufel und fordert, an der Seite eines rachitischen Hundes, der eine Fährte aufgenommen hat, das Dorf dazu auf, die Erde am Ortsrand nach eventuellen Leichen umzugraben. Nicht nur zwei Körper, sondern eine unüberschaubare Anzahl verstümmelter und mit Augenbinden versehene Kadaver treten zu Tage, die aber mit den gesuchten nichts zu tun haben. Nach einer Ordnungsanweisung befiehlt der Polizeikommissar, die Körper wieder zu verscharren. Der Spürhund wird erschossen und die eigentlich Gesuchten weder gefunden noch jemals wieder erwähnt.

¹⁰²⁴ Pablo Toledo, *Se esconde tras los ojos*, Buenos Aires 2000.

dreiseitigen Erzählung "Algunas cosas que se rompieron", die im selben Jahr wie der Roman publiziert wird¹⁰²⁵, wirft eine weibliche Sprechinstanz einem imaginierten männlichen Du vor, sie nicht mehr zum Lachen zu bringen. Ohne irgendeinen Ko- oder Kontext zu liefern bzw. zu offenbaren, was "kaputtgegangen" ist, zeichnet die Erzählung ein "ninguneamiento", die ideelle Vernichtung eines Subjektes nach. Erwähnt wird eine unreal wirkende Reise (oder Exilierung) nach Paris, ein Museumsbesuch und zudem, dass die Erzählerin Informationen an Dritte habe geben müssen. Auch fällt der Name Marcelo. In erster Linie jedoch dekliniert der Text Formen der Wahrnehmung und Nicht-Wahrnehmung oder Anerkennung des/eines Anderen:

A Marcelo no lo veo. A vos sí te veo, y no sos nadie. Pero a veces hablás. No contás historias pero hablás. No me gustan las cosas que decís. Hablás siempre de cosas que se rompieron. No te entiendo. No te quiero entender. No me divierten las cosas que se rompen. No me divierte más la historia de Marcelo. Yo sí soy alguien. Pero vos no. Y Marcelo tampoco. El otro día me contaron una historia. Me la contó alguien. Alguien que era alguien.¹⁰²⁶

Signifikant ist, dass dies im Zusammenhang mit einer ausgesprochen visuellen Dispositivierung zusammenfällt, da die Erzählerin mehrfach erwähnt, sie habe in dem Moment, in dem sie die Information herausgegeben habe, ein Gemälde angesehen. Ob der Angesprochene und ob Marcelo noch lebt, ob die Erzählerin in Paris war oder nicht, welche Art Information sie herausgegeben hat – nichts verrät der Text. Überdeutlich ist, dass es um mehrere Vorfälle von Verschwinden geht. Von Gewalt ist keine Rede, doch besitzt der Text eine traumatische Struktur, weil er repetitiv und widersprüchlich ist, bis die Oppositionen Erzählen/Nicht-Erzählen und Sehen/Nicht-Sehen kondensiert und in eine textuelle Performierung von Präsenz versus Absenz überführt werden, bei der die vielfache Verwendung des Verbs "aparecer" auffällig ist:

Yo te cuento la historia que me contaron ellos. A ellos les *apareció* la historia. Yo *aparecí* en París, y a ellos les *apareció* la historia, y me la contaron. A mí no me *aparecen* historias. A vos te *aparecían* historias, y me contabas. Y te *aparecían* cuadros. A Marcelo tampoco le *aparecían* historias. A Marcelo le pasaban historias, y las contabas vos. [...] Contame. Algo. Una historia de Marcelo. Un cuadro. Hablame. [...] Marcelo no *apareció* en París. Y vos no estabas en París. Tampoco acá. Ahora sí estás. Pero no sos nadie. [...] Vos. Vos me contabas de Marcelo. Ellos no me hablaron de Marcelo, pero me hablaron de vos. [...] porque te habían visto. A Marcelo no, pero a vos sí. [...] Ya no me hablás.¹⁰²⁷

Der Diskurs des Verschwindens wird gegen den eines Erscheinens eingetauscht, der wiederum mit dem Desiderat zusammenfällt, es möge die (bzw. eine) Geschichte von Marcelo erzählt werden, in deren Kenntnis die anonymen Dritten stehen:

Hablame. [...] Ellos *aparecieron* acá. [...] Ellos *aparecieron* acá y vos *apareciste* en la exposición. Contame una historia. Ellos *aparecieron* acá y vos *apareciste* [...]. Contame una historia de Marcelo. Ellos *aparecieron* acá y vos *apareciste* en la exposición y yo *aparecí* en París, pero Marcelo no *apareció*

¹⁰²⁵ Toledo, "Algunas cosas que se rompieron", in Diego Paszkowsky und Ana Cecchi, *Más y mejores cuentos*, Buenos Aires 2000. Hier Manuskript des Autors.

¹⁰²⁶ Ders., "Algunas cosas que se rompieron", S. 1.

¹⁰²⁷ Toledo, ebd., S. 3. Absatzformatierung leicht geändert und durch eckige Klammern markiert. Kursivierung R. B. Für das folgende Zitat gilt dieselbe Seitenangabe.

más. Ellos habían visto. No a Marcelo, a vos. Ellos te habían visto a vos. Contame la historia de Marcelo que les contaste a ellos.

Pablo Toledo hat darauf hingewiesen, er habe die Thematik des Verschwindens – tatsächlich ist das gewaltsame gemeint – auf eine delirante diskursive und phänomenologische Ebene wollen, um es in seiner Inkommensurabilität einzufangen und es schließlich mit dem Eindruck des Erscheinens zu kontrastieren, ohne jedoch auch diesen genauer zu präzisieren.¹⁰²⁸ Der Text, der im Grunde keine *histoire* besitzt, wirkt wie ein Versuch, das Verschwinden zu schreiben, ohne auf Muster von Gewalttätigkeit, sondern vielmehr auf solche der Gestaltlosigkeit zu rekurren.

Ganz anders verfährt Julia Coria, Jahrgang 1976, die wie viele junge argentinische Autor/innen, und mit Pablo Toledo zusammen, ihr Debüt in einer Schreibwerkstatt auf den Weg gebracht hat. Corias Eltern María Ester Donza und Roberto Julio Coria wurden 1977 verschleppt und im geheimen Gefangenenlager *Puente* festgehalten, wo sich ihre Spuren verloren.¹⁰²⁹ Coria hat sich entschieden, dieses biographische Kapitel in ihrem Schreiben auszusparen, sich als Autorin des Erzählbandes *Permiso para quererte* vielmehr darauf zu konzentrieren, kostumbristisch anmutende Erzählungen zu verfassen, die von den Widrigkeiten des Alltags in einem Stadtviertel in Buenos Aires berichten und von kleinen Versuchen, der Routine zu entfliehen.¹⁰³⁰ Umso erwähnenswerter ist ihr Beitrag "El sentido de la historia", den das argentinische Erziehungsministerium veröffentlicht hat. Darin berichtet Coria von ihrem "paso por HIJOS", ihrer Kontaktaufnahme zum *Equipo Argentino de Antropología Forense* im Jahr 1998 und der anschließenden Spurensuche als "hija".¹⁰³¹ Der Beitrag besitzt literarische und kriminalistische Qualität und führt vor Augen, dass biographische Texte von Kindern zwangsweise Verschwundener ein neues Kapitel innerhalb der Tradition der *literatura testimonial* aufschlagen.¹⁰³² Coria erzählt von einer DNA-Analyse und wie sie erfährt, dass es einen einzigen Informanten gibt, der etwas über den letzten Aufenthalt ihrer Eltern wissen könnte. Der Bericht erinnert in seinem Ton an manche Erzählung aus Bruzzones 76:

[...] desde el comienzo Maco me hizo sentir como si allí hubieran esperado mi llegada. Le dije que quería saberlo todo. Cómo no, me respondió; luego escribió los nombres de mis padres en la pantalla y apretó enter. [...] En esta historia, saberlo "todo" -entonces lo sospechaba y ahora estoy

¹⁰²⁸ Pablo Toledo in einem Gespräch mit mir im Januar 2003 in Buenos Aires.

¹⁰²⁹ Siehe *Proyecto Desaparecidos*: <http://www.desaparecidos.org/arg/victimas/listas/puente.html>. (21. 1. 2011).

¹⁰³⁰ Julia Coria, *Permiso para quererte*, Buenos Aires 2003. Außerdem vertreten in Abbate (Hg.), *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas*. Ebenso in Paszkowsky und Cecchi, *Más y mejores cuentos*.

¹⁰³¹ Vgl. Julia Coria, "El sentido de la historia", auf *El monitor* Nr. 6, 12. Oktober 2005: <http://www.me.gov.ar/monitor/nro6/elcuento.htm>. (8. 1. 2011). Die Schreibweise "HIJOS" divergiert in dem Text wie bei Bruzzone von der offiziellen.

¹⁰³² Das Format der Doku-Fiktion, das bewusst spekulative Aspekte miteinfließen lässt, ist wiederum weniger einer "subaltern history" als der seit dem digitalen *turn* neu medialisierten Praxis der Kontrainformation in Lateinamerika zuzurechnen. Da Corias Text auf der Ministeriumsseite veröffentlicht ist, kann er allerdings nicht als kontraoffiziell bezeichnet werden. Im Kontext der Arbeit Albertina Carris werden diese Überlegungen noch einmal eine besondere Rolle spielen. Der Begriff des Testimonialen wird auch dort – ganz im Sinne der bewussten Widersprüchlichkeit des Werkes – eher frei verwendet.

segura- es una meta imposible. Al salir de allí yo tenía mucha más información de la que jamás hubiera pensado, por eso no había tenido dudas al decir que mi intención era saberlo "todo". Y además de esas "novedades" -aunque no parece la palabra justa para describir nada de lo que ocurrió hace tanto tiempo-obtuve otros dos datos [...]¹⁰³³

Augenfällig ist in dem eigentlich dokumentarischen oder zumindest doku-fiktionalen Text der Verweis auf einen Topos des Widernatürlichen. Dieser Kunstgriff kongruiert nicht nur mit der Ästhetik Bruzzones, sondern auch mit jener Albertina Carris oder Lucila Quietos. Bei der Suche nach ihren Eltern, so Coria, sei sie nämlich von der Erwartung beeinflusst gewesen, auf "elementos mágicos" stoßen zu müssen, die andere Sondierungsberichte von "hijos" und "hijas" prägten. Obgleich Corias Text sich diesem Mandat gegenüber mit Skepsis äußert und vielmehr Begriffe wie "caído en combate" oder "N.N." aufschlüsselt, kommt es zu einem Rekurs auf den Film *Garage Olimpo*, der in dem Text zwar als interreferentieller Kunstgriff wirkt, innerhalb der biographischen Narration jedoch einen Wendepunkt vorwegnimmt. Nach einer Irrfahrt durch Europa, bei der es ihr den genannten Informanten aufzuspüren nicht gelingt, spricht Coria mit ein paar Kommilitoninnen zufällig über den Spielfilm. Dabei stellt sich heraus, dass eine der jungen Frauen mit dem Anwalt des Informanten liiert ist. Der Bericht endet damit, dass Coria Kontakt zu diesem aufnimmt, der ehemalige "detenido-desaparecido" aber nicht viel zu sagen hat:

Al parecer, las duchas estaban en un nivel distinto al de las celdas, y para bajar por las escaleras, los detenidos tenían permitido levantarse un poco las capuchas (de pronto pensé en las capuchas, recordé a las costureras de la Iglesia de Adrogué y las imaginé fabricándolas por docenas). En una ocasión mi padre bajaba apoyado en la pared cuando reparó en que unos ladrillos estaban flojos y empujó hacia fuera. Después giró, y tras él estaba Juan. Si salís avisá que estamos en Puente 12. Soy Roberto Coria y estoy acá con mi mujer. No sé qué más le dijo -aquello ya parecía demasiado para el contexto de la prohibición de hablar-, pero Juan también recordaba que mi madre era maestra. Sólo una vez en Europa transmitió aquel mensaje, cuando alguien redactó por él la carta que veinte años después me entregarían en Antropólogos.

Die Narration ist als spekulativ ausgewiesen: Sie beginnt mit der Wendung "Al parecer", da sich Coria (als Erzählerin und Protagonistin) allein auf den Bericht des Informanten Juan verlässt. Doch genau diese lediglich mutmaßende Form der Literarisierung, die auch *Los topes* prägt – wo dieser innerhalb seiner Diegese eine Ebene höchster Unzuverlässigkeit ansteuert, bis sich verundeutlicht, was der Erzähler wirklich erlebt und was er imaginiert –, weist die Texte der Kinder von zwangsweise Verschwundenen aus, insofern sie sich mit dem Desiderat einer biographischen Wahrheitsfindung befassen, oder aber dieses schließlich verwerfen. Im Fall des Textes von Coria ist dessen Publikation auf der Seite eines Ministeriums selbstverständlich auch ausschlaggebend dafür, dass die beschriebene Suche einen (titelgebenden) Sinn zu besitzen scheint bzw. politische, biographische und literarische Geschichte in diesem Deutungsmuster juxtaponiert. Coria erklärt, alle Kinder von Verschwundenen kämen in die Versuchung, die Geschichte ihrer Eltern erzählen zu wollen. In der Regel würden dabei die Tatsachen arrangiert

¹⁰³³ Vgl. Coria, "El sentido de la historia", ebd.

und bei der Spurensuche davon ausgegangen, dass die Eltern Botschaften hinterlassen hätten. Sie habe immer darunter gelitten, dass man ihr nichts hinterlassen habe, bis sie erfuhr, dass ihr Vater doch um eine Mitteilung bemüht war:

Recién ahora, que me dispongo a terminar este relato, comprendo por qué lo escribí. Todos los hijos de desaparecidos queremos contar, pintar o filmar la historia de nuestros padres: es porque necesitamos que tenga un sentido. [...] intento presentar las cosas de modo que parezca que mi padre dejó para mí huellas en el mundo. De alguna forma, siempre estuve enojada con él porque no me había dejado "nada", y me reconforta imaginar esta especie de comedia de enredos por la que mi padre me hizo llegar su mensaje. No creo en Dios ni en el destino, de manera que la manipulación que hice de estos sucesos me parece irreprochable. Y por eso me alcanza y me sobra.

Vor dem Hintergrund, dass die literarische Phantastik mit der Spannung zwischen dem Wahrscheinlichen/dem Bekannten und dem Unwahrscheinlichen/dem Unbekannten spielt, Regelwidrigkeiten austestet, außerdem das Eintreten des Unglaublichen vorsieht und dabei – wie Cortázar exemplarisch vorgeführt hat – reale und doch inkommensurable Ereignisse anzitiert, die ebenso das innerhalb politischer und sozialer Regelwerke Bekannte verlassen (hier: der widernatürliche Tatbestand, dass es zum Verschwinden eines Menschen kommt), ist Corias Text ein biographisches Dokument mit erzwungenermaßen spekulativen/essayistischen und zudem expressionistischen Zügen. Corias Text ist aber auch deswegen lesenswert, weil der beinahe teleologische Akzent, mit dem er endet, von offiziellem Interesse und dies in Bezug auf die biographische Suche und ihre Irregularitäten eine Spannung aufbaut.

Im Folgenden sei das Werk einer mit Coria teilweise zusammen anthologisierten Autorin analysiert, die sich – ohne "hija" zu sein – der Fortschreibung der argentinischen Neo-Phantastik widmet und das Phänomen und Politikum des Verschwindens auf äußerst beunruhigende und tabulose Weise literarisiert.

5.1.4.4 "Cuando hablabamos con los muertos" (Mariana Enríquez, 2009)

Überblick: Das Werk von Mariana Enríquez



Abbildung 84:
Mariana Enríquez

Die 1973 geborene Mariana Enríquez schafft nach der "novela narcótica" *Bajar es lo peor* von 1995 im Jahr 2004 den Durchbruch mit *Cómo desaparecer completamente*.¹⁰³⁴ Zwar lässt der Titel dieses Romans aufmerken, doch handelt es sich ebenso hier eher um einen Drogen-Überlebens-Roman, der die extramuralen Welten der neuen argentinischen "villas miserias" in Augenschein nimmt – und als gespenstisch auffasst. Aus diesem Grunde ist auch der Begriff des "nuevo [cuento] gótico argentino" oder jener der "retórica posgótica" gefallen¹⁰³⁵, um die noch in vielfachen Anthologien sowie in dem Sammelband *Los peligros de fumar en la cama* erschienenen Erzählungen der Autorin einzuordnen.¹⁰³⁶ Enríquez' Schreiben ist an der Neo-Phantastik Silvina Ocampos und Julio Cortázers sowie der "Schauerlyrik" Alejandra Pizarniks orientiert. Es handelt sich um ausdrücklich post-romantische Texte, die zudem von den Werken US-amerikanischer Autoren wie Peter Straub und Stephen King beeinflusst sind. Mitunter sind sie einer "Selbstzerstörungsliteratur" zuzurechnen¹⁰³⁷, vor allem aber spielt Übernatürliches eine Rolle, unter anderem deswegen, weil die Autorin der Meinung ist, die argentinische Literatur sei zu hauptstädtisch und brauche *Input* aus "irrationalen", "provinziellen" Erfahrungswelten.¹⁰³⁸

In Enríquez' Texten tragen sich Variationen des gewaltsamen Verschwindens zu. Körper werden eskamotiert, Nekrophilie ist eine gängige Praxis, Wiedergängerei Alltag. Meist geht es um Heranwachsende, die in Traumwelten leben, von Tabletten abhängig sind, zwischen

¹⁰³⁴ Mariana Enríquez, *Bajar es lo peor*, Buenos Aires 1995 und *Cómo desaparecer completamente*, Buenos Aires 2004. *Cómo desaparecer completamente* geht wahrscheinlich auf den Radiohead-Song "How to disappear completely" zurück (Radiohead, *Kid A*, CD/LP, Großbritannien und USA 2000, 4. Track.) Die Bezeichnung "novela narcótica" benutzt die Autorin in einem Gespräch mit mir, auf der Buchmesse in Guadalajara, Mexiko, im November 2007.

¹⁰³⁵ Vgl. hier Olga Rodríguez "Posgótico, periferia y literatura de mujeres", Interview mit Mariana Enríquez in *Barcelona Review* Nr. 55, Oktober/November 2006: http://www.barcelonareview.com/55/s_ent.htm. (8.1. 2011).

¹⁰³⁶ Enríquez ist in folgenden Anthologien vertreten: Tomás (Hg.), *La joven guardia. Nueva Literatura Argentina*; Abbate (Hg.), *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas*, Grillo Trubba (Hg.), *En celo*, sowie Incardona und Llach (Hg.), *Los días que vivimos en peligro*. Dazu Enríquez, *Los peligros de fumar en la cama*, Buenos Aires 2009.

¹⁰³⁷ Siehe auch Enríquez, zitiert nach Silvina Frieria, "El cuento de satisfacción inmediata", in *Página/12*, 10. März 2010, hier auf: <http://www.perspectivaciudadana.com/contenido.php?itemid=32370>. (8. 1.2011). Schauerliteratur ist Enríquez zufolge ein "weibliches Genre", weil es von Mary Shelley begründet sei und Narrative des Eingeschlusseneins vermittele, die mit der Geschichte der Frauen zu tun hätten. Vgl. Enríquez im Gespräch mit mir.

¹⁰³⁸ Vgl. Enríquez nach Rodríguez, ebd. Aus diesem Grunde spielen viele Erzählungen in Regionen wie Corrientes.

Experimentierfreude und adoleszentem Wahn schwanken, am Peter Pan-Syndrom leiden. Angstzustände, visionäre Erlebnisse und schwarzhumorige Flirts mit "muertos-vivos" geben sich die Hand.¹⁰³⁹ Die Psychoanalyse wird ironisiert, und doch sind die magischen Kategorien des Unausgesprochenen oder Unaussprechbaren, des Unheimlichen und Verdrängten eine wichtige Referenz. Auf der narratologischen Ebene desorientieren die Texte durch eine Polyreferentialität und/oder Verdichtung der Diegese: Erzählinstanzen bleiben unvermittelt, Sujetführungen unvollständig, Zeit- und Raumparameter werden verschoben. Und obgleich die letzte argentinische Diktatur nicht beim Namen genannt wird, scheinen die Formen der psychischen und körperlichen Entfremdung, die eine Rolle spielen, nur mehr indirekt auf diese Zeit zu verweisen. Bis die Autorin mit der Erzählung "Cuando hablábamos con los muertos" von 2009¹⁰⁴⁰ die Erfahrung der *desaparición forzada* schließlich doch direkt adaptiert.

Index II

- Synopse von "Cuando hablábamos con los muertos"
- Initiation: Spiritistische Geschichtsbetrachtung
- Systemsprung und Stimme der Vernunft
- Ausblick: Entpolitisierte Oberflächen, organische Perspektiven und *Gore*

Synopse von "Cuando hablábamos con los muertos"

"Cuando hablábamos con los muertos" erscheint in der ersten selbständigen Erzählsammlung der Autorin neben elf weiteren Texten, die im Spanischen als "cuentos de terror", also als Horrorliteratur klassifiziert werden können. Es geht um Hexerei, Kannibalismus, Nekrophilie, Phantasmagorie und Paranoia. In "Cuando hablábamos con los muertos" versammeln sich eine heranwachsende Erzählerin und ihren Freundinnen Julita, "la Pinocha", "la Polaca" und Nadia um ein *Witch-Board* ("tabla ouija"), ein rituelles, okkultistisches Spielbrett, und praktizieren das Gläserücken. Von der Mutter der Gastgeberin ertappt und als Satanistinnen des Hauses verwiesen, begeben sie sich eines Abends auf die Suche nach einem neuen Ort, um ihre Sitzungen fortsetzen zu können. Als sie diesen zuhause bei "la Pinocha" finden, in der urbanen Peripherie, versuchen sie mit ganz besonderen Geistern Kontakt aufzunehmen: Julita möchte mit ihren Eltern sprechen, die in der Diktatur zwangsweise verschwunden sind. Die ahnungslosen Freundinnen unterstützen sie und es beginnt eine Serie animistischer Verbindungen mit schweren Folgen.

¹⁰³⁹ Vgl. dies., nach Frieria, "El cuento de satisfacción inmediata", a.a.O.

¹⁰⁴⁰ Dies., "Cuando hablábamos con los muertos", in dies., *Los peligros de fumar en la cama*, S. 207-221. Ebenso auf der Seite der Verlagsbuchhandlung Eterna Cadencia: <http://blog.eter nacencia.com.ar/?p=6807>. (21.1.2011).

Initiation: Spiritistische Geschichtsbetrachtung

"Cuando hablábamos con los muertos" erzählt die Geschichte einer noch ausstehenden Initiation. Die Protagonistinnen wollen nicht erwachsen werden. Die Erzählung beginnt so:

A esa edad suena música en la cabeza, todo el tiempo, como si transmitiera una radio en la nuca, bajo el cráneo. Esa música un día empieza a bajar de volumen o sencillamente se detiene. Cuando eso pasa, uno deja de ser adolescente. Pero no era el caso, ni de cerca, de la época en que hablábamos con los muertos. Entonces la música estaba a todo volumen y sonaba como Slayer, *Reign in Blood*.¹⁰⁴¹

Slayer (engl. für "Mörder", "Schlächter") nennt sich eine in den frühen 1980er Jahren gegründete kalifornische *Trash-Metal*-Band, die nicht nur durch ihre Texte, sondern auch durch das S in ihrem Bandschriftzug für Kontroversen gesorgt hat, weil dieses an die von den Nationalsozialisten stilisierte Sigrune erinnert. Diese Referenz in Enríquez' Text wird dadurch verschärft, dass *Reign in Blood* der Titel eines Albums der Band ist, dessen erster Song die KZ-Experimente von Josef Mengele beschreibt.¹⁰⁴² Hier sei darauf hingewiesen, dass Mengele von seinen Opfern bekanntlich "Todesengel" genannt wurde und der für die Spionage an den *Madres de Plaza de Mayo* und die Verschleppung einiger ihrer Mitglieder im Dezember 1977 verantwortliche Marineangehörige Alfredo Astiz als "Ángel de la Muerte" oder "Ángel Rubio" (im Deutschen: "Blonder Todesengel"). Über diesen subtextuellen Hinweis auf einen der berüchtigsten Menschenrechtsverbrecher des 20. Jahrhunderts, dessen makabrer Spitzname die Benennung eines argentinischen Täters inspiriert zu haben scheint, bereitet "Cuando hablábamos con los muertos" auf die Thematik des erzwungenen Verschwindens vor. Explizit jedoch steht der Hinweis auf die satanistische, zudem politisch unkorrekte Musik zuerst einmal dafür, dass die Mädchen noch nicht erwachsen werden können. Als stehe etwas im Weg. In der Nacht, in der sie sich bei "la Pinocha" versammeln – das Haus liegt inmitten einer slumartigen Siedlung im Dunkeln, ein Rottweiler bewacht es – führen sich deren Eltern argentinische *Independent-Rock*musik zu Gemüte. In den Köpfen der Heranwachsenden aber dröhnt *Splatter*-Musik. Denn Julita beginnt, von ihren Eltern zu sprechen:

A lo mejor porque el lugar era tan diferente, porque esa noche nos sentíamos distintas en la casa de la Pinocha, con los padres que escuchaban a los Redondos y tomaban cerveza, mientras el perro le ladraba a las sombras, a lo mejor por eso Julita blanqueó y se animó a decirnos con qué muertos quería hablar ella. Julita quería hablar con su mamá y su papá.¹⁰⁴³

Julita "packt endlich aus" und darf sich auch deswegen eine Sitzung mit ihren Eltern wünschen. Die Erzählerin wundert sich zwar über diesen "kaltblütigen" Wunsch ihrer Freundin. Da aber

¹⁰⁴¹ Enríquez, "Cuando hablábamos con los muertos", in *Los peligros de fumar en la cama*, S. 207.

¹⁰⁴² Slayer, *Reign in Blood*, CD/LP, USA 1986. Das Mengele-Stück "Angel of Death" ist das erste Stück des Albums und 4:51 Minuten lang. Der Text stammt von Jeff Hannemann. Das letzte Stück trägt den Titel "Raining Blood".

¹⁰⁴³ Enríquez, "Cuando hablábamos con los muertos", *a.a.O.*, S. 2012.

niemand aus der *Peer-Group* so genau weiß, was es mit den Verschwundenen auf sich hat, ist sie gleichzeitig dankbar dafür, dass endlich Klarheit in die Sache kommt:

La cuestión es que todos sabían que los viejos de Julita no se habían muerto en un accidente: los viejos de Julita habían desaparecido. Estaban desaparecidos, Eran desaparecidos. Nosotras no sabíamos bien cómo se decía. Julita decía que se los habían llevado [...].¹⁰⁴⁴

Julitas Wunsch indes führt weiter. Sie möchte den physischen Verbleibort ihrer Eltern ausmachen. Einerseits deswegen, weil ihre Großeltern daran zerbrechen, dass sie keinen konkreten Ort haben, an dem sie um ihre Kinder trauern könnten. Andererseits stellt sie sich vor, die Story nach erfolgreicher Verortung dem Fernsehen anzubieten. Als sie die Freundinnen auch noch anspricht, diese mögen überlegen, ob es in ihrem Bekanntenkreis nicht ein paar *desaparecidos* gebe, damit diese zur Lieferung nützlicher Daten kontaktiert werden können, kommentiert die Erzählerin:

A mí por lo menos me pareció re fuerte esa parte de sangre fría de Julita, pero pensé que estaba bien, cosa de ella. Lo que sí, nos dijo, teníamos que empezar a pensar en otros desaparecidos conocidos, para que nos ayudaran. En un libro sobre el método de la tabla habíamos leído que ayudaba concentrarse en un muerto conocido, recordar su olor, su ropa, sus gestos, el color de su pelo, hacer una imagen mental, entonces era más fácil que el muerto de verdad viniera. Porque a veces venían muchos espíritus falsos que mentían y te quemaban la cabeza. Era difícil distinguir.¹⁰⁴⁵

Beim Gläserrücken (hier: "método de la tabla") wird ein umgedrehtes Weinglas auf einer glatten, mit dem Alphabet, den Zahlen 0 bis 9 sowie den Worten "Ja" und "Nein" beschrifteten Oberfläche platziert. Die Teilnehmenden legen ihre Finger auf den Glasboden, so dass das Glas, zum Mitteilungsmedium eines angerufenen Geistes erklärt, sich zu bewegen beginnt und darüber auf Fragen antwortet, dass es z.B. in die Nähe des "Ja" oder "Nein" rückt. In spiritistischen Kreisen herrscht Einigkeit darüber, dass bei dieser Methode Fehler unterlaufen und es zu Interferenzen bzw. zur Anrufung unechter Wesenheiten kommen kann.¹⁰⁴⁶ Die Erzählerin macht hierauf aufmerksam. Zudem scheint interessant, dass die von ihr empfohlene Verfahrensweise gegen die Anrufung von Fehlgeistern in Hinblick auf eine Memoriakultur betrachtet werden kann. Die Kontaktaufnahme zu einem spezifischen Toten, so empfiehlt ein von den Mädchen konsultierter Ratgeber, ist erfolgreicher, wenn man sich diesen so sinnlich wie möglich vorstellt. Anliegen der um das *Witch-Board* versammelten Heranwachsenden ist es folglich, richtig zu erinnern, um auch die "richtigen Geister" zu kontaktieren und überhaupt erst zu garantieren, dass es zu einem Erscheinen kommt. Die "richtigen Geister" sind in "Cuando hablábamos con los muertos" die verunsichtbarten Toten der Diktatur. Nach spiritistischer Wirklichkeitsauffassung

¹⁰⁴⁴ Dies., S. 212.

¹⁰⁴⁵ Ebd.

¹⁰⁴⁶ Hierzu siehe jede beliebige spiritistische bzw. paranormale Phänomenen verschriebene *Community-Site*, hier etwa <http://www.paranormal.de/spiritismus/glaeserruecken1.htm>. (21. 1. 2011).

handelt es sich bei angerufenen Toten indes um dematerialisierte, also nur feinstofflich wahrnehmbare Entitäten. Doch auch ihnen ist die phänomenologische Krux des Verschwundenseins inhärent.

Mit dem Kunstgriff, das Gläserrücken zu einer Praxis in ihrem Text werden zu lassen und damit erst einmal nur einen imaginierten, schließlich aber auch narratologisch wirksamen Systemsprung zu schaffen, rekurriert Mariana Enríquez auf die Tatsache, dass sie von Freunden, deren Eltern unter der Diktatur gewaltsam verschwanden, erfuhr, man habe das Gläserrücken ausprobiert, um hinter den physischen Verbleib der Opfer zu kommen, habe dies aber aus Gründen der Pflege einer "salud mental" auch wieder verworfen.¹⁰⁴⁷ In der Erzählung gibt es die Sorge um geistige Gesundheit nicht. So kommt es zum einen dazu, dass die Sondierungsmethode der Mädchen am Ende Opfer fordert; zum anderen zeitigen sich weitere (und notwendige) Revelationen. Selbst la Polaca, die aus einer großbürgerlichen Familie kommt, berichtet von einem verschwundenen Verwandten. Nadia wiederum erzählt, dass ein Freund ihres Vaters erst gar nicht vermisst worden sei, bis es geheißen habe "man habe ihn mitgenommen".¹⁰⁴⁸ Als Kind habe sie nichts begriffen. Die Erzählerin fügt anlässlich dieser Erinnerung – ähnlich wie Julia Coria in ihrem Text – eine metadiskursive, interreferentielle Reflexion ein. Sie weist auf den Film *La Noche de los Lápicos* von Héctor Olivera und auf den *Nunca Más*-Bericht hin (den "la Pinocha" als Kind alternativ eingestellter Eltern zuhause lesen durfte).

Systemsprung und Stimme der Vernunft

Auch die Erzählerin erinnert sich schließlich an das Verschwinden eines ehemaligen Nachbarn. Nur "la Pinocha" kann niemanden nennen, der oder die sich anrufen ließe. Dennoch haben die Mädchen genug Fälle beisammen, um mit der mnemonischen Mentalisierung zu starten. Der Suspens des Textes beginnt:

La Pinocha no tenía a ninguno que aportar, pero llegamos a la conclusión que con todos los muertos que ya teníamos era suficiente. Esa noche jugamos hasta las cuatro de la mañana, a esa hora ya empezamos a bostezar y a tener la garganta rasposa de tanto fumar, y lo más fantástico fue que los padres de la Pinocha ni vinieron a tocar la puerta para mandarnos a la cama. Me parece, no estoy segura, porque la ouija consumía mi atención, que estuvieron mirando tele o escuchando música hasta la madrugada, también.¹⁰⁴⁹

Weitere Sitzungen folgen. Sie finden alle bei "la Pinocha" statt, die Mädchen bleiben ungestört. Doch die Kommunikation mit den Geistern, die etwas über den Verlieb der Eltern Julitas sagen könnten, funktioniert nicht. Die Entitäten zeigen sich unstet, unerwünschte Geister drängen sie

¹⁰⁴⁷ Enríquez in einer e-mail-Korrespondenz mit mir am 21. 1. 2011.

¹⁰⁴⁸ Vgl. dies., "Cuando hablábamos con los muertos", S. 213.

¹⁰⁴⁹ Ebd., S. 215.

an den Rand. Kurz erscheint der ehemalige Nachbar der Erzählerin und liefert Daten, die mit dem *Nunca Más*-Bericht übereinstimmen:

[...] nos costaba hablar con los muertos que queríamos. Daban muchas vueltas, les costaba decidirse por el sí o por el no, y siempre llegaban al mismo lugar: nos contaban dónde habían estado secuestrados, y ahí se quedaban, no nos podían decir si los habían matado ahí, o si los llevaron a algún otro lugar, nada. Daban vueltas, después y se iban. Era frustrante. Creo que hablamos con mi vecino, pero después de escribir POZO DE ARANA, se fue. Era él, seguro: nos dijo su nombre, lo buscamos en el Nunca Más y ahí estaba, en la lista. Nos cagamos en las patas: era el primer muerto posta posta con el que hablábamos. Pero de los padres de Julita, nada.¹⁰⁵⁰

Nachdem die Mädchen mit Mühe von einigen Toten erfahren haben, wo diese festgehalten, aber nicht, wo sie nach ihrer Ermordung hingeschafft wurden, und womöglich der ehemalige Nachbar der Erzählerin die Information "Pozo de Arana" vermittelt, also den Namen eines ehemaligen *Centro Clandestino de Detención* genannt hat,¹⁰⁵¹ kommt die Kommunikation zum Erliegen. Von Julitas Eltern gibt es weiterhin keine Angaben. Dafür geschieht in der nächsten Sitzung die schreckenenerregende Begebenheit: Die Mädchen nehmen Kommunikation mit einen Geist auf, der klarstellt, er sei nicht zwangsweise verschwunden, sondern nach Mexiko entkommen und habe dort bei einem Autounfall sein Leben verloren. Die Mädchen finden den Geist "richtig cool" ("re buena onda"¹⁰⁵²), weil er Auskunft darüber gibt, wieso die meisten Angerufenen, einmal nach ihrem Verbleibort gefragt, verschwinden. Andrés, so der Name des Animus, erklärt, sie kennten ihren Ort selbst nicht, reagierten deshalb nervös. Andere entzogen sich, weil sie jemand aus der irdischen Runde störe.

Der Systemprung setzt ein. Die Mädchen fragen die vorstelligen Geister, wer von ihnen störe, bis die Geister sie gegeneinander ausspielen. In diesem Augenblick klopft der Bruder von "la Pinocha" an die Tür: Er braucht Hilfe beim Ausladen seines Lasters. "La Pinocha" folgt ihm, die Freundinnen bleiben zurück. Dann geschieht Folgendes:

Y entonces todo pasó muy rápido, casi al mismo tiempo. La copa se movió sola. Nunca habíamos visto una cosa así. Sola solita, ninguna de nosotras tenía el dedo encima, ni cerca. Se movió y escribió muy rápido, "ya está". ¿Ya está? ¿Qué cosa ya está? En seguida, un grito desde la calle, desde la puerta: la voz de la Pinocha.¹⁰⁵³

Während sich auf dem *Witch-Board* die Nachricht "Erledigt" ("ya está") kommuniziert, wohnt la Pinocha, wie sie später zitternd darlegt, auf der Straße dem Verschwinden ihres Bruders bei, auch wenn dieser, wie die fassungslosen Eltern betonen, gar nicht zu Besuch gewesen ist. "La Pinocha" bricht zusammen, schreit, "sie sei zuviel". Da ihre Kumpaninnen den Bruder auch gesehen haben, beginnt die vor Angst erstarrte Erzählerin Mutmaßungen über Doppelgänger

¹⁰⁵⁰ Ebd., S. 216.

¹⁰⁵¹ *Pozo de Arana* ist ein geheimes Gefangenenerlager in La Plata gewesen. Siehe im Katalog der *Centros Clandestinos de Detención*: <http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/ccd/p/pozoaran.htm>. (21. 1.2011).

¹⁰⁵² Enríquez, "Cuando hablábamos con los muertos", S. 219.

¹⁰⁵³ Dies., ebd.

anzustellen. Julita flüstert ihr ins Ohr: " [...] es que a ella no le desapareció nadie". Es sei geahndet worden, so die Quintessenz, dass Pinocha in ihrer Familie niemanden an das erzwungene Verschwinden verloren habe. Die Zeiten, in denen die Mädchen mit den Toten sprachen, sind hernach vorbei:

Nunca volvimos a juntarnos. La Pinocha quedó mal y los padres nos acusaban –pobres, tenían que acusar a alguien—y decían que le habíamos hecho una broma pesada, que la había dejado medio loca. Pero todos sabíamos que no era así, que la habían venido a buscar porque, como nos dijo el muerto Andrés, ella molestaba. Y así se terminó la época en que hablábamos con los muertos.¹⁰⁵⁴

Die Frage, ob die literarische Vertextung und Performierung von zerstörten, entfremdeten, nicht identifizierbaren Körpern, von Abwesendem, Verschwiegenem und Unheimlichem eine adäquate Strategie ist, um unausgesprochene und verunsichtbarte Aspekte politisch und sozial produzierten Schreckens zu adaptieren, relativiert sich angesichts der Genese des Werkes von Enríquez mit "Cuando hablábamos con los muertos" auf eine doppelbödige Weise. Einerseits werden in der Erzählung konkrete Referenzen wie Oliveras Film oder der CONADEP-Bericht eingeflochten. Des Weiteren gibt es einen Diskurs über die komplizierte Versprachlichung der *desaparición forzada*. Andererseits verfährt der Text trotz dieser Angaben phantastisch, vexierend. Nachdem sich, wie auch in Cortázers Erzählung "Segunda vez", einige beunruhigende Zeichen summiert haben, kommt es zu einem "zweiten Mal" des Verschwindens, nämlich zu dessen Rekonfiguration in der Gegenwart. Vernünftig gelesen ist dies zwar inkongruent, selbst wenn die Protagonistinnen sich auf ein spiritistisches Feld begeben haben. Das unbehagliche Nichtsystems richtet sich ein, als über den spiritistischen Kommunikationshorizont das Irreale in das Realitätssystem Mädchen einbricht und daraus ein drittes Moment entsteht – ein jenseits der animistischen *Séance* liegendes spektrales Ereignis, das die Konsequenz des ersten Systems zu sein scheint, aber außerhalb seiner stattfindet und auch von vernünftigen Instanzen (den Eltern) reguliert bzw. kommentiert wird.

"Cuando hablábamos con los muertos" verhandelt demnach die Thematik der *desaparición forzada*, wie auch die Autorin selbst anmerkt, vermittelt einer Vergegenwärtigung¹⁰⁵⁵, zu der auch ein Zeitsprung gehört. Als geschehe in der Erzählung das, was sich in den 1970er Jahren zugetragen,

¹⁰⁵⁴ S. 219.

¹⁰⁵⁵ Enríquez formuliert: "[...] le venía dando vueltas hace rato al tema de los desaparecidos, pero no sabía cómo entrarle, para no meterme en una discusión literaria que no me interesa sobre cómo se cuentan los años '70, pero que sí me interesa políticamente. Lo que pasó realmente fue que conocí a familiares de desaparecidos que en un momento se pusieron a jugar al juego de la copa [...] Fui juntando todos estos materiales y probé a ver qué salía. El cuento me gustó sobre todo porque era sincero y tenía que ver también con mi experiencia de ser niña en dictadura y crecer con esos fantasmas." Und: "[...] a ver si lo montamos o lo desmontamos. Como hacer un policial con desaparecidos, que también es una forma de integrarlo, de sincerarlo como un cotidiano. Que deje de ser un tema lejano y sincerarlo como algo que está todo el tiempo presente." Siehe Enríquez in Freira, "El cuento de satisfacción inmediata", a.a.O., sowie in Enríquez, "Las adolescentes históricas son vehículos de maldad", auf Eterna Cadencia: <http://blog.eter nacencia.com.ar/?p=6818&cpa ge=1>. (25. 1. 2011).

auf neue Weise. Das Verschwinden des Bruders von "la Pinocha" sät in dieser analeptischen Figuration Panik, andererseits ist ebenso die Panik – als adäquate Antwort auf das Unheimliche – ein Phantasma, da der Bruder nur in den Augen der Mädchen zu sehen war, die sich auf die Suche nach den historischen Verschwundenen begeben haben. Als die Eltern die Mädchen an dem, was sie gesehen haben, zweifeln lassen, stellt sich die Frage, ob da die Stimme der Vernunft spricht, oder ein "percepticidio" stattfindet.

Ausblick: Entpolitisierte Oberflächen, organische Perspektiven und *Gore*

In "Cuando hablábamos con los muertos", einem Text, der an die letzte Stelle des Bandes *Los peligros de fumar en la cama* gesetzt wurde, weil er aufgrund des späten Entschlusses der Autorin, sich doch explizit mit dem Thema des erzwungenen Verschwindens zu befassen, einen besonderen Platz brauchte¹⁰⁵⁶, werden natürliche Figuren gegen spektrale gesetzt, um im Angesicht paternaler Vernunft ihre Legitimation einzubüßen. Innerhalb der Gesamtheit der Texte von *Los peligros de fumar en la cama*, die alle zwischen einer vernunftorientierten urbanen Welt, die aber von hedonistischen, durch Drogenkonsum verlangsamten Figuren bewohnt wird und einer noch vor-freudianisch aufgefasst unheimlichen, d.h. von Gespenstern bevölkerten Welt oszillieren, nimmt "Cuando hablábamos con los muertos" einen besonderen Platz ein:

[...] es un cuento que me gusta pero dudé en incluirlo porque me tiene cansada la discusión de cómo contar los '70. En ambas direcciones: me tiene cansada la narración canónica oficial quieta, pero también me tienen cansada las formas de destruir eso y que la discusión esté tan puesta ahí que lo valioso sea destruir la canónica sea como sea.¹⁰⁵⁷

Schon im Zusammenhang des Schreibens von Bruzzone hätte es sich angeboten, just das Desiderat des Anti-Kanonischen als ein womöglich neues, wiederum kanonisierendes Register zu hinterfragen. Enríquez tut dies hier auf eine vorsichtige Weise. Deswegen sollen die Figuren und das Sujet von "Cuando hablábamos con los muertos" auch in den Tenor des Erzählbandes zurückgeholt werden, der Spektrales nicht als negative Interferenz, sondern vielmehr als eine adäquate Antwort auf eine Wirklichkeit versteht, die in ihrer Verworfenheit gespenstisch genug ist und deswegen den Wunsch nach einer Anrufung guter Geister, – und seien es zwangsweise Verschwundene –, wachwerden lässt. Die im Jahr 2009 publizierten Erzählungen besitzen nicht-zirkuläre Textstrukturen, die es zwar nicht mit dem philosophischen Aufwand der argentinischen Neo-Phantastik aufnehmen, sich aber doch dem cortazarianischen Blick auf die Verderbtheit, Doppelbödigkeit und Widernatürlichkeit des Alltags zuneigen. Außerdem bieten sie eine "organische" Perspektive, die den argentinischen Klassikern der Neo-Phantastik abgeht.

¹⁰⁵⁶ Enríquez, ebd.

¹⁰⁵⁷ Dies., ebd.

Körperschau und sogar Innenschauen – nämlich Ausschachtungen dessen, was am Körper eigentlich unsichtbar ist – verbinden Enríquez' Werk mit der Tradition der Horror-Ästhetik. Die materielle und performativ ausgestellte Körperlichkeit, in der Blut fließt oder Gedärme gequetscht werden, prägt den ganzen Band und kann, wie desgleichen Beatriz Sarlo bemerkt, als eine literarische Variante des *Gore* betrachtet werden.¹⁰⁵⁸ Doch weder die Kategorie des Übernatürlichen bzw. Überkörperlichen noch die des Transgressiven gehen dabei verloren, denn nach wie vor handelt es sich um Regelwidrigkeiten und -verstöße:

Los muertos vivos, o los muertos-muertos, o los casi muertos, los casi zombis o los fantasmas malévolos de los cuentos de Enríquez están todos fuera de lugar, ocupando un espacio para el que no tienen derecho de admisión, y por lo tanto, violando las reglas que organizan el mundo. No se trata de grandes maniobras, sino de pases de mano y pequeños trucos. Secretos de mujeres y adolescentes, que ni siquiera pueden decir del todo aquello que tampoco conocen del todo [...]. [*Los peligros de fumar en la cama*] acumula estas materias y transgresiones. Como el deseo, la sorpresa entra en una zona de fatiga, y siempre parece indispensable un nuevo shock. Es gore explícito, en el sentido en que se habla de sexo explícito. La repetición es un rasgo del porno y del "género sangre": vamos de límite en límite, lectores astutamente convertidos en perversos seriales, huyendo de la monotonía que amenaza incluso a las invenciones extremas.¹⁰⁵⁹

In Enríquez' Texten kommen ekelerregende Sekretionen, in erster Linie aber haltlose und marginale Situationen vor. Ausgesonderte Figuren laufen (wie eine "alma en pena") gegen Konventionen moralischer, materieller und räumlicher Natur an. Die Folge ist, dass selbst virtuelle Innerlichkeit möglich wird, wenn etwa die Aufnahme eines schlagenden Herzens im Internet und dessen Abspeicherung auf MP3 textualisiert wird. In welcher Weise die neue argentinische Dichtung ähnliche organische Knoten knüpft und auch vor Monströsem nicht zurückschreckt, wenn es um Erfahrungen von Gewalt und Depräsentation geht, wird im nächsten Unterkapitel erörtert.

5.1.5 Die *Nueva Poesía Argentina*: "Vacía de memoria"?

5.1.5.1 Eine monströse Spezies

In Argentinien entsteht in den 1990er Jahren die "poesía de los noventa", die alternativ als "poesía actual" bezeichnet wird. Sie wird in der Mitte dieser Dekade durch Lesereihen und zahlreiche, teilweise kurzlebige Zeitschriften und *E-Zines* wie *La guacha*, *Revista Vox*, *Nunca nunca quisiera irme a casa*, *Te usamos la pileta*, *Peces en el pelo* bekannt.¹⁰⁶⁰ Die unabhängigen Verlage Vox,

¹⁰⁵⁸ *Gore* (engl. "geronnenes Blut" und "durchbohren", "aufspießen") ist, ähnlich wie *Splatter*, eine affektorientierte visuelle Form der Körperdarstellung im Film. Während beim *Splatter* Akte des Verletzens im Zentrum stehen, werden im *Gore* die Folgen von Gewalt 'herangezoomt'. Farbige, klinisch detaillierte Groß-, Nah- und Detailaufnahmen zeigen Zerstückelungen, Ausweidungen, herausquellende Organe.

¹⁰⁵⁹ Beatriz Sarlo, "Gore explícito. Sobre 'Los peligros de fumar en la cama' de Mariana Enríquez, in *Perfil* Nr. 13. (Dezember 2009), <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0426/articulo.php?art=18699&ed=0426>. (21. 1. 2010).

¹⁰⁶⁰ Siehe etwa der "Ciclo de poesía la Voz del Erizo" am *Centro Cultural Ricardo Rojas*.

Siesta, Tsé-Tsé, Belleza y Felicidad, Eloísa Cartonera, Gog y Magog, Ediciones del Diego, Zorra oder Carne Argentina, tragen zu ihrer Verbreitung bei.¹⁰⁶¹ Nach dem Jahrtausendwechsel wird die lyrische Produktion der 1990er und 2000er unter dem Titel *Nueva Poesía Argentina* zusammengefasst.

Wie auch bei der *Nueva Narrativa Argentina* stellt sich bei der aktuellen argentinischen Dichtung die Frage, was genau sie als "neu" ausweist. Da die literaturkritische Aufnahme der "poesía de los noventa" erst mit dem neuen Jahrtausend verstärkt beginnt, gestaltet es sich umso schwieriger, akademische Kommentierungen der jüngsten, nach 2001/02 entstandenen Dichtung zu finden. Ana Porrúa, Ana Mazzoni und Damián Selci, Daniel García Helder und Martín Prieto, Anahí Mallol sowie Tamara Kamenszain und Jorge Monteleone legen Analysen und Bestandsaufnahmen vor¹⁰⁶², dazu kommen einzelne Kritiken in elektronischen Zeitschriften wie *Plebella* und *Zapatos Rojos*. Grundsätzlich wird davon ausgegangen, dass die *Nueva Poesía Argentina* nicht als Korpus zu fassen, sondern dass noch von "poéticas en formación" auszugehen sei.¹⁰⁶³ Da Differenzierungsmomente noch hinter dem generationellen Schreibfindungsprozess zurückstehen, drängt sich teilweise der Eindruck allzu homogener oder paralleler Ästhetiken auf.¹⁰⁶⁴ Mazzoni, Selci und Porrúa versuchen dennoch eine Definition des explizit Neuen jener argentinischen Dichtung, die in den 1990er Jahren initiiert wird und sich nach 2001/02 weiter definiert. In den folgenden Unterkapiteln werden die Ergebnisse dieser Definitionsversuche referiert, bevor darauf eingegangen wird, inwieweit die neue argentinische Dichtung auch eine poetische Phänomenologie des (erzwungenen) Verschwindens entwirft.

<http://www.lavozdelerizo.com.ar/ciclorojas.htm>. Zu den Magazinen siehe beispielsweise:

<http://www.zapatosrojos.com.ar/main.htm>. (22. 7. 2009).

¹⁰⁶¹ Das Profil dieser in den 1990er Jahren auf den Plan tretenden Verlage zeichnet sich durch eine Tendenz zum Event-Management aus. Außerdem sind sie von den utopistisch ausgerichteteten älteren Verlagen wie Tierra Firme, Último Reino oder Tierra Baldía abzugrenzen. Diese erinnern bereits mit ihrer Namensgebung an die gesellschaftliche und kulturelle Aufbruchsstimmung der Zeit vor der Diktatur.

¹⁰⁶² Siehe Jorge Monteleone, "Tiempo de fracturas" auf *Del.Dock*: <http://www.deldock.com.ar/criticas/tiempo-de-fracturas> und "Poetas en la mitad de la vida" in *La Nación* am 24. Oktober 2009: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1188416; Tamara Kamenszain, *La boca del testimonio: Lo que dice la poesía*, Buenos Aires 2007; Ana Porrúa, "Lo nuevo en la Argentina: poesía de los '90", *a.a.O.*; Ana Mazzoni und Damián Selci, "Poesía actual y cualquierización", in *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento*, Nr. 26, Mai 2006, <http://www.elinterpretador.net/26AnaMazzoniYDamianSelci-PoesiaActualYCualquierizacion.html> (auch in Jorge Fondebrider (Hg.), *Tres décadas de poesía argentina (1976-2007)*, Buenos Aires 2006); Daniel García Helder und Martín Prieto, "Boceto N° 2 para un ... de la poesía argentina actual", Vortrag vom 17. Oktober 1997 auf der "Reunión de Arte Contemporáneo" der *Universidad Nacional del Litoral*, Santa Fé, publiziert in *Punto de Vista* Nr. 60, April 1998 sowie in Fondebrider, *a.a.O.*, hier in *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento* Nr. 32 (Dezember 2007), <http://www.elinterpretador.net/32DanielGarciaHelder-MartinPrieto-BocetoN2.html>; Anahí Mallol, *El poema y su doble*, Buenos Aires, 2003. Mallol widmet ein Kapitel ihres Buches der Generation von Arturo Carrera, Diana Bellessi, Susana Thénon, María Moreno, Delfina Muschietti, Tamara Kamenszain, Mirta Rosenberg und Olga Orozco und fokussiert zudem den Aspekt von *Gender* und poetischem Schaffen. In einem zweiten Kapitel wirft sie unter dem Titel "¿Muchachos futboleros, chicas pop?", einen Blick auf die "jóvenes de los '90". Siehe erneut Mallol, "Nuevos formatos, nuevas lecturas: poesía, velocidad y consumo en los 90", *a.a.O.* (Internetquellen besucht am 23. 11. 2009).

¹⁰⁶³ Monteleone, "Tiempo de fracturas", *a.a.O.*

¹⁰⁶⁴ Ders., ebd.

Wie im Falle der *Nueva Narrativa Argentina* kommentieren einige wenige Vertreter/innen der Generation, die in den 1970er Jahren zu schreiben begann, die neuen poetischen Stimmen oder setzen sich für ihre Veröffentlichung ein. Daniel Freidemberg legt im Jahr 1995 seinen Sammelband *Poesía en la fisura* vor, um den poetischen Nachwuchs, dem er bereits als Mitherausgeber des im Jahr 1986 gegründeten *Diario de Poesía* Publikationsmöglichkeiten geboten hatte, genauer vorzustellen.¹⁰⁶⁵ Auch Arturo Carrera stellt mit *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina* im Jahr 2001 eine Anthologie zusammen, die die poetische Produktion der 1990er Jahre beleuchtet.¹⁰⁶⁶ Carrera ist der Meinung, dass diese Dekade vor dem Jahrtausendwechsel mit ihren Eigenheiten verlange, die argentinische Poesie neu zu verorten. Und im Vorwort der Publikation formuliert José Tono Martínez:

Si bien es cierto que la poesía y el ir y venir de los poetas no compiten en general con otro tipo de demostraciones artísticas y de comunicación masivas, lo cierto es que el fruto de este ir y venir está más vivo que nunca. [...] La marginalidad o liminaridad de la poesía respecto de los hipermedios es su ventaja; pues al ponerse al margen, al colocarse sobre y contra los límites, la poesía construye su nodalidad en territorio de nadie y por tanto en territorio de todos.¹⁰⁶⁷

In *Monstruos* wird davon ausgegangen, dass die Dichtung mehr denn je allen und niemandem gehöre. Das Genre erscheint konkurrenzlos, weil es marginalisiert ist, auch in Bezug auf die neuen Medien. Diese Einschätzung scheint mittlerweile mehr als relativierbar, und so hat etwa Mallol auf die neue Sichtbarkeit hingewiesen, die die argentinische Dichtung dank des Internets erlangt habe.¹⁰⁶⁸

Neben der zitierten Einordnung, die Carreras Publikation vornimmt, fallen der Titel und die entsprechende Cover-Gestaltung der Anthologie auf: eine radiographierte Menschenhand bewegt einen Füllfederhalter über eine gespenstisch ausgeleuchtete Fläche. Es steht zu vermuten, dass hier die Spezies eingefangen ist, die hinter der Kreation der neuen argentinischen Dichtung steht, und die mit der Zuweisung "Monstruos" als ungeheuerlich aufgefasst wird. Aber wieso? Carrera

¹⁰⁶⁵ Daniel Freidemberg, *Poesía en la fisura*, Buenos Aires 1995. Freidemberg stellt Texte von 32 Autor/innen zusammen, die zwischen 1962 und 1975 geboren wurden und bis zum Erscheinen der Anthologie nur zum Teil selbständig in älteren Verlagen wie Tierra Firme oder in neueren, Monteleone zufolge "geheimen Verlagen" publiziert haben. *Poesía en la fisura* wird von Monteleone als "arbiträr", aber gerade deswegen auch als repräsentativ eingestuft (vgl. Jorge Monteleone, "Tiempo de fracturas", a.a.O.). Die meisten der Autor/innen, die *Poesía en la fisura* vorstellt, stammen aus Buenos Aires; die eigentlich erstarkende Sparte der von Frauen geschriebenen Lyrik fällt sparsam aus. Vgl. Jorge Monteleone, ebd.

¹⁰⁶⁶ Arturo Carrera (Hg.), *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, Buenos Aires 2001. Auch die Zusammenstellung von Carrera ist aleatorisch – wie die jeder anderen Anthologie. Carrera verfolgt ganz deutlich das Interesse, eine neue, auf ihn folgende Generation zu definieren. Porrúa bekräftigt, es gehe bei der Publikation jedoch nicht um Carreras Position als "padre literario" al solchem, sondern darum, dass ihm eine "tribú poética" mit eigenen Merkmalen folge. Vgl. Porrúa, "Nota sobre la antología de un poeta", <http://www.fce.com.ar/ar/prensa/detalle.aspx?idNota=43>. (17. 7. 2009).

¹⁰⁶⁷ José Tono Martínez, in Arturo Carrera (Hg.), *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, Buenos Aires 2001, S. 7.

¹⁰⁶⁸ Vgl. Mallol, "Nuevos formatos, nuevas lecturas: poesía, velocidad y consumo en los 90", a.a.O.

erklärt, Dichtung zeichne sich dadurch aus, dass sie Dinge auf spektakuläre Weise aufzeige¹⁰⁶⁹ und zitiert außerdem Leónidas Lamborghini: "Gran parte de la poesía y el arte contemporáneo – quizás lo más representativo – se caracteriza por su particular percepción de lo monstruoso como hecho cotidiano, como mundo enajenado, como costumbre."¹⁰⁷⁰ Ana Porrúa unterdessen bezeichnet die fotografischen Porträts, die *Monstruos* enthält, als "spektakulär".¹⁰⁷¹ Tatsächlich sind diese aufwendig und sogar unter Verwendung von Requisiten in Szene gesetzt, als sollten sie ein ausstaffiertes, offizielles Spektrum neuer argentinischer Autorschaft vorstellen.¹⁰⁷²

Im Zusammenhang dieser Untersuchung scheint insbesondere interessant, dass Carrera betont, die zeitgenössische argentinische Poesie operiere weniger mimetisch als "exhumierend", weil sie "Schnappschüsse konservierter, mumifizierter Universen" anfertige.¹⁰⁷³ Umso legitimer wird es, darauf hinzuweisen, dass der lateinische Begriff *monstrum* auch auf *monstrare* ("zeigen") und *monere* ("warnen") zurückgeht, und dass Monster zwar ungeheuerlich und ungestalt in ihrem physischen und ideellen Maß sind, desgleichen aber mnemonische Funktionen übernehmen können. Im Folgenden soll dargelegt werden, inwieweit einige der von Carrera in seiner Anthologie vereinten sowie einige weitere Vertreter/innen der *Nueva Poesía Argentina* sich mit dem "ungestalten Maß" einer sozialen und politischen Vergangenheit befassen und in ihren Texten deren Altlasten, aber auch die gewaltsam Verschwundenen bisweilen "monsterhaft" in Erscheinung treten lassen. Es handelt sich um Texte von Fabián Casas, Washington Cucurto, Martín Gambarotta, Roberta Iannamico, Marina Mariasch, Sergio Raimondi, Verónica Viola Fisher, Cristian de Nápoli und Ezequiel Zaidenweg.

Die genannten Autor/innen verbindet, dass die intellektuelle Generation vor ihnen größtenteils ausgelöscht wurde. Doch aller ideologischen Haltlosigkeit zum Trotz, die dadurch verursacht wurde, werden in der *Nueva Poesía Argentina* soziale und ethische Standpunkte deutlich, von denen aus die Krise des Neoliberalismus und die neuen Memoria-Notwendigkeiten seit 2001/02 reflektiert werden.

In erster Linie fällt auf, dass die neuen poetischen Schreibweisen selten als neo-avantgardistisch bezeichnet werden, weil sie dem Schreiben jener Autor/innen, die die Diktatur erlebt (und überlebt) haben (darunter Arturo Carrera, Osvaldo und Leónidas Lamborghini, Néstor Perlongher, Daniel Freidemberg, Juan Gelman und Diana Bellessi) Respekt zollen, sei es, dass sie gegen sie anschreiben, wie im Falle Juan Gelmans¹⁰⁷⁴, sei es, dass sie ihnen huldigen, wie im Falle

¹⁰⁶⁹ Im Original heißt es: "Mostrar espectacularmente". Carrera, *a.a.O.*, S. 11.

¹⁰⁷⁰ Leónidas Lamborghini, zitiert nach Carrera, *Monstruos.*, S. 11.

¹⁰⁷¹ Vgl. Porrúa, "Nota sobre la antología de un poeta", *a.a.O.*

¹⁰⁷² Vgl. auch dies., "Lo nuevo en la Argentina: poesía de los '90", *a.a.O.*, S. 2.

¹⁰⁷³ Vgl. Carrera, *ebd.*, S. 17. Das gilt vor allem für die Texte in *Monstruos*.

¹⁰⁷⁴ Vgl. auch Porrúa, "Lo nuevo en la Argentina: poesía de los '90", *a.a.O.*, S. 2f. Nicht einmal im Fall von Néstor Perlongher und der Escuela Alógena scheint Porrúa eine avantgardistische Tendenz gegeben. Der gleichen Meinung ist

neobarocker Autoren. Das Überleben der poetischen Generation der Diktatur, das gleichzeitig die Tragödie der Nicht-Überlebenden einschließt, scheint keinen offenen Bruch zwischen den literarischen Generationen zuzulassen, gerade auch deswegen, weil die Dichtung der 1980er Jahre noch allzu sehr gegen den Sprachverlust während der Diktatur zu kämpfen hatte und die Grundvoraussetzungen für eine lebendige Poesie-Szene noch nicht rehabilitiert waren.¹⁰⁷⁵ Nach der Diktatur hatte sich der Neobarock verfestigt, gleichzeitig hatte es Entwürfe zu einer neuen konkreten, aber auch zu einer neoromantischen Poesie gegeben. Die angelsächsische Dichtung und der Objektivismus wurden eine Referenz, vielleicht konnte der nüchterne poetische Blick der Gewalterfahrung und dem Wahrnehmungstod etwas entgegensetzen. Auf diese Tendenzen folgen in den 1990er Jahren die Hauptströmungen der *Nueva Poesía Argentina*: die "nueva poesía urbana", die anti-magische "poesía de observación" und die "poesía de reflexión o de imaginación lírico-épica".¹⁰⁷⁶

All diese Schreibweisen sind gekennzeichnet von einem ausgeprägten Repräsentationszweifel und verfassen neue Poetiken, die insbesondere die Wahrnehmungsdispositive der neuen Medien berücksichtigen, weil sie ausgesprochen visuell vorgehen. Eine Ökonomie des Blicks, von Monteleone bezüglich der Poesie der 1980er Jahre ins Zentrum gerückt, kann somit ebenso hier als grundlegender Rekurs gelten. Die Blickweisen sind minimalistisch, infantilisierend oder offensiv banal. Vor allem einige Dichterinnen wenden sich auf scheinbar naive, "poppige" oder gar "zickige" Art gegen stereotype Formeln – und antworten damit auf manche monosexualisierende "männliche" Schreibweise.¹⁰⁷⁷ Die Sprechweisen bewegen sich zwischen argumentativer Strenge, sozialem *parlando*, "rockiger" Verknappung und digitaler, parataktischer Flüchtigkeit. Ähnlich der *Nueva Narrativa Argentina* argumentiert die *Nueva Poesía Argentina* zwar auffällig oft sarkastisch, sie verfemt jedoch weder die revolutionären Ideale der 1960er Jahre noch die demokratischen Visionen der unmittelbaren postdiktatorischen Zeit. Verzerrt werden Diskriminierungsdiskurse, die noch aus der Zeit des Peronismus stammen, während der Diktatur ihren Höhepunkt fanden und unter dem Menemismus rekonfiguriert wurden, sowie andere politische Unkorrektheiten.

Die Werke der *Nueva Poesía Argentina* registrieren die neuen lateinamerikanischen, aber auch asiatischen Zuwanderungen nach Argentinien und erstellen Bilder von Existenzen an den

Monteleone, in "Tiempos de fracturas", *a.a.O.* Dennoch ist darauf hinzuweisen, dass viele Autor/innen mit Fragmentierung, Prosasetzung, Montage etc. arbeiten.

¹⁰⁷⁵ Monteleone, "Poetas en la mitad de la vida", *a.a.O.*

¹⁰⁷⁶ Monteleone, ebd.

¹⁰⁷⁷ Vgl. auch Mallol, "Nuevos formatos, nuevas lecturas: poesía, velocidad y consumo en los '90", *a.a.O.*: "[...] lo pop femenino banal confluye por momentos como la contracara femenina de la exposición puteadora masculina [...]". Geschlossene virile Universen finden sich etwa bei Washington Cucurto. In María Medranos Dichtung spielen weibliche Hysterien eine Rolle, wirken jedoch auch transgressiv.

Rändern des peripheren Turbokapitalismus.¹⁰⁷⁸ Gleichzeitig scheinen die Mittelschicht und insbesondere die Familie als Modell ausgedient zu haben und sich als Hort der Dekadenz zu erweisen.¹⁰⁷⁹ Bürgerliche Biopolitik wird aufs Korn genommen – entsprechende Konventionen über den Fluss der Spätmoderne zu retten, misslingt gerne. So schreibt etwa Marina Mariasch in ihrem Gedicht "Hardcore": "Ojo. Tengamos cuidado./Nadie saldrá herido si/Nadie sale vivo de aquí/Todo sale bien si/Todos obedecen. Abran la caja./Un caja llena/de corazones rotos. Un lugar/en la mesa familiar./Cada uno en su lugar. Todo asado,/dividido"¹⁰⁸⁰, und auch: "[...] Los papis/quieren mi perro,/ mis bebés, mis orejas./ Me comería tus hijos./Mientras, volás".¹⁰⁸¹

Der Text nimmt Notiz von den Desintegrationen eines Mikrokosmos: eine Art *Patchwork*-Anthropophagie macht weder vor Säuglingen noch vor Hunden Halt. Auch transvestische Verfahrensweisen werden in diesem Gedicht entwickelt, denn wie in vielen anderen Werken der *Nueva Poesía Argentina* geht es in "Hardcore" darum, dass Identitätsvorgaben unterlaufen werden und vielmehr die Differenz zur Norm gemacht wird. Die Familie ist dafür ein idealer Austragungs- und Ausgangsort. Dies steht zweifellos noch im Fahrwasser der Verwerfungen, die die Diktatur verursacht hat. Monteleone erklärt, die Fokussierung auf familiäre und insbesondere kindliche Episoden in der neuen argentinischen Dichtung sei "[...] la manifestación de una micropolítica donde el universo opresivo de la dictadura se desplazaba en las figuras parentales, en la monotonía cotidiana, en una visión como añorada carente de un fantaseado encanto, pero bastante siniestra."¹⁰⁸²

Ebenso Fabián Casas, Verónica Viola Fisher und Martín Rodríguez haben hier exemplarische Texte verfasst.¹⁰⁸³ Der seit Anfang der 1990er Jahre zu der "tribu más influyente" der neuen argentinischen Dichtung gehörige Casas ist es auch, der im Jahr 2009 mit Hollywoodstar Viggo Mortensen die in dessen kalifornischem Verlag verlegte und von Vox-Verlagschef Gustavo López zusammengestellte *Antología de la Nueva Poesía Argentina* in Buenos Aires vorstellt.¹⁰⁸⁴ Monteleone hält die Lancierung des Gedichtbandes mit Mortensen als *deus ex machina* für bahnbrechend und misst sie an einem Auftritt Oliverio Girondos im Jahr 1932, als dieser zum Zwecke der Bewerbung seines Gedichtbandes *Espantapájaros* einen Leichenwagen durch Buenos

¹⁰⁷⁸ Vgl. hier auch Monteleone, "Tiempos de fracturas", *a.a.O.*

¹⁰⁷⁹ Ebenso vgl. Porrúa, "Lo nuevo en la Argentina: poesía de los '90", *a.a.O.*, S. 4.

¹⁰⁸⁰ Marina Mariasch, "Hardcore", hier in *Latin.Log, Die wöchentliche Gedichtanthologie aus Lateinamerika*, hg. von Rike Bolte und Timo Berger, <http://www.satt.org/latin-log/19.html>. (23. 7. 2009). Mariasch ist Gründerin des Verlages Siesta.

¹⁰⁸¹ Dies., ebd.

¹⁰⁸² Monteleone, "Poetas en la mitad de la vida", *a.a.O.*

¹⁰⁸³ Vgl. Fabián Casas, *El salmón*, Buenos Aires 1996; Martín Rodríguez, *Agua negra*, Buenos Aires 1998; Verónica Viola Fisher, *Hacer Sapito*, Buenos Aires 1995.

¹⁰⁸⁴ Gustavo López (Hg.), *Antología de la Nueva Poesía Argentina*, Santa Monica 2009.

Aires fahren ließ.¹⁰⁸⁵ Die spektakuläre Superstar-Buchpräsentation sei ein Meilenstein gewesen, der die neue argentinische Dichtung endgültig zur nicht nur literarischen sondern auch sozialen Bewegung gemacht habe. Der *Nueva Poesía Argentina* gelinge es, gesellschaftliche Enttäuschungen literarisch zu chiffrieren und ihr Publikum regelrecht zu bewegen. Monteleone fasst aber auch zusammen, welche Subjektivität im Zentrum der neuen argentinischen Dichtung steht:

El sujeto imaginario de la [nueva] poesía [argentina] [...] suele ser un joven que se halla en un vacío de memoria y en consecuencia debe restaurar un relato de la historia donde la épica está ausente [...]. Ya [...] no existe una conciencia fundante, ni siquiera biográfica.¹⁰⁸⁶

In den folgenden Unterkapiteln wird dargelegt, wie das Erinnerungsvakuum, von dem Monteleone spricht, in der *Nueva Poesía Argentina* kompensiert wird. Dabei spielen unter anderem marktstrategische und gestalterische Aspekte eine Rolle.

5.1.5.2 Verschwinden und Dingwelt in der *Nueva Poesía Argentina*

Auf die grundsätzliche Marktuntauglichkeit von Lyrik und insbesondere auf die argentinische Verlagskrise der 1990er antwortet die *Nueva Poesía Argentina* einerseits mit dem Gang ins Internet, andererseits mit neuen Formen der Buchgestaltung. Viele der in alternativen Binde- und Druckverfahren erstellten Gedichtbände werden zu echten Designobjekten. Mazzoni und Selci formulieren deswegen, die neue Dichtung stehe unter einem "predominio del diseño".¹⁰⁸⁷ Es ließe sich aber auch sagen, dass eine materialistische Poesie entsteht, die der bildenden Kunst nahe ist und nebenher eine Medialität und Sichtbarkeit erlangt, die von der Verlagsindustrie und der konventionellen Buchherstellung unabhängig ist und darüber hinaus, wie der Kartonbuchverlag Eloísa Cartonera zeigt, auch Recyclingverfahren anwendet. Andererseits verschlagworten Mazzoni und Selci die neue Poesie-Buch-Spezies unter der Rubrik "Präservativ": "[la] fórmula de la [nueva poesía] no es 'yo conservo', sino más bien 'úselo y tírelo'".¹⁰⁸⁸ Es gehe nicht mehr um den bewahrenden Aspekt von Literatur und weniger noch um die Bedeutung, die diese vermitteln könne, sondern vor allem um eine kurzlebige Konsum- und Wegwerf-Mentalität.

Nicht nur in der Buchgestaltung, sondern auch im Druckbild sind die neuen Publikationen, da es sich oftmals um einfache Fotokopien handelt, quasi verschwindend. "Abfällig" sind sie, weil die Buchdeckel nicht lange halten. Durch die Verwendung von Gebrauchtmaterialien ist die Produktion aber dennoch nachhaltig – und widerspricht somit zumindest der industriellen Wegwerfkultur. Außerdem macht sie literarisches Überleben einfach. Während die Prosa in ökonomisch schwierigen Zeiten bei Wettbewerben eingereicht werden muss, um überhaupt eine

¹⁰⁸⁵ Vgl. Monteleone, "Poetas en la mitad de la vida", *a.a.O.*

¹⁰⁸⁶ Monteleone, ebd.

¹⁰⁸⁷ Mazzoni und Selci, "Poesía actual y cualquierización", *a.a.O.*, S. 2.

¹⁰⁸⁸ Vgl. dies., ebd.

Chance auf Veröffentlichung zu finden, ist das verdichtete Format der Lyrik eine Voraussetzung für günstigere Publikation und besser als nichts: "O poesía o nada".¹⁰⁸⁹

In "Qu'est-ce qu'un auteur?" stellt Foucault die Frage nach der ideologischen Funktion von Autorschaft. Er denkt auch über den Werkbegriff nach, also darüber, welche Texte in ein Werk eingehen und welche nicht und ob die Wäschereirechnungen eines Autors als Bestandteile seines Œuvres gelten können.¹⁰⁹⁰ Mazzoni und Selci rekurren auf diese Überlegungen und begreifen die *Nueva Poesía Argentina* als "einen Haufen solcher Wäschereirechnungen", womit sie auch die Fragilität und Vergänglichkeit der neuen poetischen Schreibweisen apostrophieren.¹⁰⁹¹ Sie weisen jedoch ebenso darauf hin, dass die neuen Werk- und Buchkonzepte zu einer "cualquierización" führen: Schreiben, Literaturproduktion und -rezeption seien von nun an so gestaltet, dass alle jederzeit schreiben und veröffentlichen könnten.¹⁰⁹² Foucault hingegen erklärt, das Territorium des Fiktiven werde auch dadurch eingegrenzt, dass es Autorschaft gebe. Denn autorisiertes Schreiben garantiere, dass Bedeutungen nicht allzu frei zirkulierten – immerhin könnte Fiktion gesellschaftliche Normen gefährden. Dass Autorschaft mit Autorität zu tun hat, es aber ebenso mit politischen Repressionen zu tun bekommen kann, wurde im letzten Kapitel dargelegt. Die Frage, die sich im Zusammenhang mit der *Nueva Poesía Argentina* stellt, ist somit auch, ob sie dadurch, dass sie literarische Autorschaft horizontalisiert, auch auf das Verschwinden kultureller Pluralität unter staatlicher Autorschaft reagiert.

Die Geschichte des gewaltsamen Verschwindens wiederum hat in der neuen Dichtung ein "deseo de permanecer" hervorgerufen, wie Jorge Monteleone erklärt.¹⁰⁹³ So steht die gegenwärtige Poesie in Argentinien für eine neue, heterotopische Literaturauffassung und schafft eigene Kulturbedingungen, in der auktoriale Autorschaft gegen immediate Präsenzen eingetauscht wird. Die aus Pappe gefertigten Bücher wie die Internetpublikationen schaffen gewissermaßen einen irregulären Im/Permanenz-Begriff, der einerseits Virtualität, andererseits Materialität einschließt. Um das Verhältnis der neuen argentinischen Dichtung zur Dingwelt einzuordnen, zitiert Ana Porrúa Adorno.¹⁰⁹⁴ Dieser schreibt: "Mit den Kategorien haben auch Materialien ihre apriorische Selbstverständlichkeit verloren."¹⁰⁹⁵ Folgt man Porrúa in ihrer kurzen Zitation Adornos, ließe sich formulieren, dass die Dinge in der argentinischen Dichtung nicht erfahrungsfrei auftreten, und tatsächlich formuliert auch Monteleone: "[en la nueva poesía] no [se] explora el objeto como

¹⁰⁸⁹ Ebd.

¹⁰⁹⁰ Vgl. Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur?", in ders., *Dits et écrits: 1954–1975*, Bd. 1, Paris 1969, S. 817–849.

¹⁰⁹¹ Vgl. Mazzoni und Selci, "Poesía actual y cualquierización", S. 4.

¹⁰⁹² Dies., ebd., sowie S. 7.

¹⁰⁹³ Vgl. Jorge Monteleone, "Tiempo de fracturas", a.a.O.

¹⁰⁹⁴ Porrúa, "Lo nuevo en la Argentina: poesía de los '90", S. 90.

¹⁰⁹⁵ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* [1970], Frankfurt am Main 2002, S. 31. Der Verweis auf Adorno erweist sich hier als legitim, da dieser wie Walter Benjamin starke Rezeption in Argentinien erfahren hat und in mehreren Untersuchungen zur *Nueva Poesía Argentina* eine Referenz ist.

desecho, sino el sujeto como residuo de lo sentimental o lo autobiográfico [...]".¹⁰⁹⁶ Die Welt der Gegenstände werde von der neuen argentinischen Dichtung aber nicht als abfällig und ebensowenig mit Abfälligkeit betrachtet, so Monteleone. Vielmehr erscheine das poetische Subjekt als gegenstandhaftes Gefäß, in dem sich nur mehr resthaft sentimentale oder autobiographische Erfahrung ausdrücke. Dennoch ist in der *Nueva Poesía Argentina* das Konzept des Zerfalls augenfällig ("todo asado,/dividido"): es bezieht sich auf die Welt des Materiellen und ebenso auf Zeit- und Geschichtlichkeit sowie auf Identität. In vielen Texten werden entfremdete Erfahrungen verbalisiert, die im Kontrast zu einem der grundlegenden Prinzipien des Kapitalismus stehen: dem reibungslosen Kreislauf der Waren.

5.1.5.3 Die "voz generacional" der *Nueva Poesía Argentina*

Mazzoni und Selci wie auch Porrúa weisen mehrfach auf die von Osvaldo Lamborghini geprägte Formel "primero publicar, después escribir" hin.¹⁰⁹⁷ Mit seiner polemischen Äußerung machte Lamborghini darauf aufmerksam, dass das Schreiben der Veröffentlichung und Veräußerung des literarischen Werkes oftmals nachgeordnet ist. Dem literarischen Werk eigne damit, so erneut Selci und Mazzoni, ein Tauschwert, der die Vermarktung in den Vordergrund rücke, den ideellen kreativen Akt devaluiere und das Buch schließlich zum oberflächlichen Produkt mache.¹⁰⁹⁸ Dass die neue argentinische Dichtung ihre Publikationstauglichkeit aus materieller Autonomie schöpft¹⁰⁹⁹, macht neben den innovativen Vortragsformen, die teilweise gewählt werden, in diesem Sinne erstaunlicherweise ihre "voz generacional" aus: von der Logik der Warenwelt affiziert, arbeitet die *Nueva Poesía Argentina* Bezüge zwischen Subjekt und Sache heraus und nimmt die "Zirkulationssprache" des Kapitalismus kritisch in den Blick, ohne sich ihr selbst zu entziehen.¹¹⁰⁰ Das führt soweit, dass Konsummarken sogar die Begehrenskonstruktionen in vielen Texten prägen. Postorganische Körper und Fetischobjekte, wenn sie auch karnevalesk arrangiert werden, metonymisieren postmoderne Intersubjektivität. Gleichfalls in diesem Kontext erklärt Porrúa, es sei auf Adorno zurückzugreifen, insbesondere auf seine Formel, Moderne sei

¹⁰⁹⁶ Monteleone, "Poetas en la mitad de la vida", a.a.O.

¹⁰⁹⁷ Osvaldo Lamborghini geht zu Beginn der letzten argentinischen Diktatur ins spanische Exil und gilt als einer der wichtigsten Repräsentanten des rioplatensischen Neobarock. Von der karibischen Schule des "Neobarroco" grenzt er sich dadurch ab, dass er textuelle Brüche und Risse setzt: das Schreiben wird so als gewalttätiger Akt deutlich. Die neuen Poetiken der Gewalt nehmen deswegen verstärkt Bezug auf Lamborghini.

¹⁰⁹⁸ Mazzoni und Selci, "Poesía actual y cualquierización", a.a.O. S. 7.

¹⁰⁹⁹ Die Mehrzahl der kritischen Betrachtungen der *Nueva Poesía Argentina* macht diesen Aspekt der Materialität noch vor jeder literarischen Analyse zum Thema.

¹¹⁰⁰ Porrúa, "Lo nuevo en la Argentina: poesía de los '90", S. 87 und S. 90.

"Kunst durch Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete".¹¹⁰¹ Die Autorin fragt: "¿Y qué es lo endurecido y extraño en este caso [...]? [...]el mundo de las mercancías".

Es liegt nahe, eine sich stets erneuernde Warenwelt als geschichtsvergessen einzuschätzen. Doch die neue argentinische Dichtung äußert sich gerade dort, wo es um Konsum – und um Unkonsumierbares – geht, zum Inkommensurablen. Es wird zwar die Sprache des Kapitalismus verwendet, diese aber auch auf ihre euphemistischen Kniffe abgefragt. Insbesondere die poetischen Texte nach 2001/02 zeigen, dass die Dinge in ihrer Warenhaftigkeit nicht mehr selbstverständlich sind, weil sie auf eine schwere nationale Wirtschaftskrise und außerdem auf eine Ära der politischen Repression folgen, im Zuge derer Menschen verschleppt, ermordet und verunsichtbart, und dabei auch Erinnerungsmaterialien depräsenziert wurden. Deswegen scheint eine Verdinglichung von Schreckenserfahrungen in Gestalt postmoderner Kunststoffbausteine und Marken bzw. Marker, die diese griffiger oder überschaubarer machen, plausibel. Analog zu einigen kultur- und geschichtskritischen Materialadaptationen im neuen argentinischen Kino zeigen sie sich etwa bei Christian de Nápoli in einem Legosteine-Gedicht.¹¹⁰² In Marina Mariaschs' Gedicht, bei dem es nicht von ungefähr zu heißen scheint "Ojo. Tengamos cuidado", ist alles zugleich "gegrillt" und "zergliedert". Mariaschs Text enthält beispielhaft jene Krise/Kritik, die der argentinischen Dichtung der 1990er Jahre eingeschrieben ist und die sich nach der Jahrtausendwende fortsetzt. Marina Mariasch (geb. 1973), María Medrano (geb. 1971), Washington Cucurto (geb. 1972), Fabián Casas (geb. 1965), Roberta Iannamico (geb. 1972), Martín Gambarotta (geb. 1968), Santiago Llach (geb. 1972), Cristian de Nápoli (geb. 1973), Cecilia Pavón (geb. 1973), Sergio Raimondi (geb. 1968), Martín Rodríguez (geb. 1978), Verónica Viola Fisher (geb. 1974) u.a. registrieren die Bedingungen ihrer Zeit damit, dass sie prüfende, aber auch beschädigte Blicke auf kritische Szenarien werfen, insofern Krise (*crínein*: "Unterscheidung", "Trennung") auch Entscheidung und wegweisende Wendung bedeutet. Die ent-scheidenden Wendungen im Haushalt der Kulturindustrie ergeben Adorno zufolge eine artifizielle Sichtbarkeit der Dinge, auf die ein verhärteter ästhetischer Blick antwortet. In der neuen argentinischen Dichtung wird selten Weichzeichner eingesetzt. Mit dem geschärften poetischen Blick gehen jedoch auch die genuin lyrischen Transpositionsverfahren etwas verloren.

¹¹⁰¹ Adorno, *a.a.O.*, S. 39. Bei Porrúa heißt es: "Lo moderno es arte por la imitación de lo endurecido y extraño". Porrúa, "Lo nuevo en la Argentina: poesía de los '90", *a.a.O.*, S. 90. Mimesis besitzt für Adorno eine utopische Qualität: Sie kompensiert die Spaltung zwischen Subjekt und Objekt, die durch die begriffliche Erkenntnis geschaffen wird. Das Subjekt kann sich gegen die begriffliche Welt nur unter Gewalt und auf künstliche Weise abgrenzen. Dies führt zu schmerzhaften Entfremdungen. Die künstlerische Mimesis ist der Versuch, eine unbeschädigtere Verdinglichung im beschädigten Leben zu erreichen. Der Begriff der Mimesis wird im Zusammenhang der Arbeit Albertina Carris noch einmal fallen.

¹¹⁰² Cristian de Nápoli, "Volviendo a la fábrica de nuestros juguetes", in *Los animales*. Buenos Aires 2007, S. 15. Der Legosteine ist in dem Sinn historisch, als er in den vierziger Jahren patentiert wurde. Wie bei Carri noch relevant sein wird, folgt in den fünfziger Jahren die paradigmatische Patentierung der Barbiepuppe, die von Playmobil in den Siebzigern.

5.1.5.4 Welthaltige Kadaver und andere organische Zentren

Wenngleich César Aira die Kartonbücher als "souvenirs de la pobreza" bezeichnet¹¹⁰³, scheint das Prinzip des materiellen und auch ideellen Recyclings eines Verlages wie Eloísa Cartonera oder Vox damit kongruent¹¹⁰⁴, dass die *Nueva Poesía Argentina* trotz mancher naturdeskriptiver Stilisierung, die vor allem in Carreras Anthologie augenfällig ist, das Naturschöne in Frage stellt beziehungsweise Naturräume ökokritisch betrachtet, das heißt als residual, kontaminiert oder zumindest gefährdet auffasst und auch unter die Lupe nimmt, wie es dazu gekommen ist. Sergio Raimondi zum Beispiel inspiziert kapitalistisch und technologisch veränderte Umwelten und wendet dabei lexikographische Verfahren an.¹¹⁰⁵ Insgesamt kann formuliert werden, dass die *Nueva Poesía Argentina* postorganische *objets trouvés* katalogisiert und sich in dem Zusammenhang ebenso mit Leben und Tod auseinandersetzt. Freidembergs "poesía en la fisura" bedeutet somit auch ein "nous sommes divisés" von der natürlichen Welt.

In Kunstwerken ist Adorno zufolge Geschichte gespeichert: sie wird damit gleichermaßen abrufbar.¹¹⁰⁶ Die Texte der *Nueva Poesía Argentina* zeichnen in diesem Sinne die Transformation natürlicher und künstlicher Welten auf und machen sie gleichzeitig ablesbar. Im selben Zuge reservieren sie sich selbst die Option der Zerstörung oder Zerteilung und regeln das Sublime über die Emotionen, die eben eine desintergrierte Welt hervorruft.

Dennoch benutzt Tamara Kamenszain in der Analyse des Werks von Washington Cucurto einen Begriff wie "organischer Knoten".¹¹⁰⁷ Dieser ist jedoch kein natürlich geborenes oder natürlich gewachsenes Zentrum, sondern das *Centro de Editores*, das argentinische Verlegerzentrum, das mehrere Generationen mit Literatur versorgt hat und von der Repression während der Diktatur grundlegend betroffen war. In Cucurtos Text "Los libros del Centro Editor" wird es zum Bauchnabel der Welt, wahrscheinlich auch, weil es im Jahr 1994 seine Tore schließen musste. Es verbleibt jedoch als nachhaltiger Medien-Raum oder medialer Impuls erhalten. Denn die Sprechinstanz möchte sich mit den ihm entspringenden Büchern begraben lassen: "[...] a los libros del Centro Editor/entiérrenlos conmigo."¹¹⁰⁸ Der Begriff des "nudo orgánico" lässt sich hier im ursprünglichen Sinne des Wortes "organisch" als "wirksam" verstehen. Das ehemalige

¹¹⁰³ Aira zitiert nach Mallol, "Nuevos formatos, nuevas lecturas: poesía, velocidad y consumo en los '90", a.a.O.

¹¹⁰⁴ Siehe hier der etwa der Dokumentarfilm über Eloísa Cartonera, der sich *A creative solution to Buenos Aires' recycling problem* betitelt. 4:40 Minuten Länge. http://wn.com/Eloisa_Cartonera. (23.1.2011).

¹¹⁰⁵ Sergio Raimondi, *Poesía civil*, Bahía Blanca 2001. Hier etwa der Text "Qué es el mar": "El barrido de una red de arrastre a lo largo del lecho,/mallas de apertura máxima, en el tanque setecientos mil/litros de gas-oil, en la bodega bolsas de papa y cebolla,/ [...] ahí:/atraviesa el fresquero la línea imaginario del paralelo, va/tras una mancha en la pantalla del equipo de detección, [...]", S. 28.

¹¹⁰⁶ Vgl. Adorno, a.a.O., S. 132: "Erscheinung aber und deren Explosion am Kunstwerk sind wesentlich geschichtlich."

¹¹⁰⁷ Kamenszain, *La boca del testimonio*, S. 126.

¹¹⁰⁸ Cucurto, "Los libros del Centro Editor", in *Zelarayán*, Buenos Aires 1998.

Verlegerzentrum ist in einer Weise wirksam gewesen, dass sein Ende auch den Tod des Subjektes zu verlangen scheint, das einst in seinen Genuss gekommen ist. Das *Centro Editor* stellt eine quasi hypertextuelle Verknüpfung von Lektüre- und Lebenseinheiten (des sprechenden Ichs) dar, angesichts derer der Text und die bio-bibliographische Sprechinstanz eine Demut zeigen, die auch damit zu tun haben mag, dass es Cucurtos Generation, trotz der genannten Vorbilder, an literarischen Vätern und Müttern fehlt.¹¹⁰⁹ Doch das Gedicht öffnet eine transgenerationelle Tür. Das todesbereite lyrische Ich weist einen Sohn an, adäquat mit seinem Erbe umzugehen: Alles zu verkaufen, bis auf die Bücher des *Centro*. Angesichts von Tod und Verschwinden fällt einmal mehr der Rekurs auf Materialität und Warenhaftigkeit auf.¹¹¹⁰

Die *Nueva Poesía Argentina* verwehrt sich gegen ein nostalgisches "Es war einmal" und spricht sich für ausgemacht fetischistische Identifikationen aus. Kamenzain belegt diese Poetik der Aneignung¹¹¹¹, die sie an den Werken von Cucurto, Iannamico und Gambarotta exemplifiziert, mit dem Begriff "infantil".¹¹¹² Dabei stützt sie sich auf Giorgio Agambens Studie zur Kindheit und Zeitlichkeit, in der es unter anderem darum geht, dass Spielzeug gleichermaßen ent- und verzeitlichend wirkt und ein Instrument der Vergegenwärtigung und Begreifbarmachung ist.¹¹¹³ Die besitzergreifenden Gesten der neuen argentinischen Dichtung sprächen in diesem Sinne mitnichten von Unbekümmertheit, sondern eher von melancholischem Zeitverständnis. In den Texten, die die Autorin bespricht, gelten sie oftmals dem Tod.

Hinsichtlich der für diese Untersuchung ausgewählten Texte der *Nueva Poesía Argentina* (bzw. der dieser subsumierten "Camada Cadáver") kann hervorgehoben werden, dass auch die Erinnerung an das erzwungene Verschwinden und andere durch die Diktatur hervorgerufene Depräsentationen mittels eines infantilisierten poetischen Blicks erfolgt. Zudem oszillieren die Diskurse und Dispositive zur *desaparición forzada* zwischen trivialer und tragischer, verkitschender und verunheimlichender Wirklichkeitsauffassung. Bei Cucurto sollen die einstigen Bücher (des *Centro Editor*) eine Symbiose mit dem totgesagten lyrischen Ich eingehen. Kamenzain erklärt, das Medium Buch werde damit zum "cadáver lleno de mundo".¹¹¹⁴ Doch noch andere Todesformen und Desintegrationen sind Thema der *Nueva Poesía Argentina*.

¹¹⁰⁹ Vgl. Porrúa, "Lo nuevo en la Argentina: poesía de los '90", *a.a.O.*, S. 77f.

¹¹¹⁰ Wenn Cucurto im Zusammenhang des politisch bedrohten Kulturinstrumentes auch noch den Vergleich mit dem Fußballverein *Boca Juniors* wagt, erscheint dies als wiederverwertete Erhabenheit.

¹¹¹¹ Kamenzain, *La boca del testimonio*, S. 127. Die Autorin spricht von "vínculo posesivo".

¹¹¹² Dies., ebd., S. 128.

¹¹¹³ Siehe Giorgio Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Mailand 1978.

¹¹¹⁴ Vgl. Kamenzain, *La boca del testimonio*, S. 128. "Cadáver lleno de Mundo" bezieht sich auf den Roman von Jorge Aguilar Mora, *Cadáver lleno de Mundo*, Mexiko-Stadt 1971.

5.1.5.5 "Argentino hasta la muerte" oder postfeminine *Body Memory*

Cucurto Gedichtband *La máquina de hacer paraguayitos*¹¹¹⁵ imaginiert und zelebriert eine Invasion Argentinien durch schwarze Anti-Musen. Der melodramatisch inszenierte, libidinös-actionreiche, parodistisch-utopische Text mischt die Nation mit der "obszön-vitalen" Andersheit der einfallenden Dominikanerinnen auf.¹¹¹⁶ Auch eine durch und durch hybride Sprache sorgt dafür, dass das argentinische Projekt, eine nach Europa orientierte Nation darzustellen, verzerrt wird. Kamenzain formuliert:

Es así que como puertas adentro del conventillo inmigratorio la lengua de las dominicanas llega a inocular su veneno aún "detrás de la palabras", ahí donde se oculta temerosa la patria de los que se consideran argentinos hasta la muerte.¹¹¹⁷

Cucurto "dämonische Domikanerinnen" werden zu (selbstredend auch *genderten*) Allegorien einer fruchtbaren, linguistischen Neudefinition von Nation, und sie sind ein Mittel gegen jenes Argentinien, das bis zum Tode argentinisch bleiben will. Kamenzain zitiert aus César Fernández Morenos Gedicht "Argentino hasta la muerte" aus dem Jahr 1963, in dem es außerdem heißt: "[...] en cuanto a vos patria/si a vos te estoy hablando a vos esa que estás/detrás de las palabras."¹¹¹⁸ Die Autorin unterstreicht, ebenso in den Texten Cucurto werde eine bis in den Tod intakt gehaltene Argentinität inszeniert.¹¹¹⁹ Allerdings implizierten die Invasionsszenarien von *La máquina de hacer paraguayitos* neue Todes-Metaphern, die weniger das Verschwinden von Subjekten als das der (weißen, eurozentrischen) Nation übersetzten. In diesem Zusammenhang sei ebenso erwähnt, dass Cucurto behauptet, in Argentinien könnten Tote schließlich einfach kopiert werden – wie ein Text oder ein französischer Käse.¹¹²⁰ Cucurto "realismo atolondrado"¹¹²¹ reproduziert maschinenhaft Institutionen und Körper (z.B. das Verlegerzentrum oder die Körper der Dominikanerinnen), hinter denen miteinander vermengte und mitunter falsifizierte Identitäten aufscheinen.

Wenngleich hier Anahía Mallols gegen Ana Porrúa vorgebrachte Kritik geteilt wird, es gehe darum, *Gender*-Polarisierungen zu vermeiden¹¹²², so kann die Poetik Cucurto dennoch als ein

¹¹¹⁵ Washington Cucurto, *La máquina de hacer paraguayitos*, Buenos Aires 1999.

¹¹¹⁶ Vgl. Kamenzain, *La boca del testimonio*, S. 148.

¹¹¹⁷ Dies., *a.a.O.*, S. 137.

¹¹¹⁸ César Fernández Moreno, "Argentino hasta la muerte" [1963] in *Obra Poética*, Bd. 1, Buenos Aires 1999, S. 69-151. Fernández Moreno wurde 1919 in Buenos Aires geboren, gehört als Lyriker der "Generación del 40" an, hat aber die Generation danach als Kritiker begleitet. Er war Begründer und Herausgeber der Zeitschriften *Contrapunto*, *Correspondencia* und *Zona* sowie Mitarbeiter von *Sur*.

¹¹¹⁹ Vgl. Kamenzain, *La boca del testimonio*, S. 136.

¹¹²⁰ Cucurto zitiert in dies., ebd., S. 127. Nicht von ungefähr zählt unter Cucurto Texte ein Gedicht wie "La fotocopidora". Bei Cucurto sind Maschinen sozial, sie gebären Andersheiten und neue Sprachen.

¹¹²¹ Unter dieser Etikette schreibt Cucurto. Zur Verwendung des Begriffs siehe etwa auch Kamenzain, ebd.

¹¹²² Mallol schreibt: "Perpetuar esas dicotomías, tal vez incluso de ahondarlas, fue lo que hizo Ana Porrúa [...], al enfrentar una poesía política, novedosa y valiosa, escrita por varones, a una poesía 'femenina', banal y pop, íntima, escrita por las chicas. Esta división ya demostró ser ineficaz, porque recorta el campo de una manera que, a la vez

Beispiel jener von männlichen Autoren verfassten Dichtung verstanden werden, auf die die offensiv intranszenten Schreibweisen einiger Dichterinnen mit ihren banalen Dingwelten reagieren. Deswegen soll an dieser Stelle noch auf Roberta Iannamico aufmerksam gemacht werden, deren Texte wie die Cucurtos und Gambarottas Ende der 1990er Jahre zu erscheinen beginnen. Iannamicos auffällig unmetaphorisch verfasste Gedichte scheinen einer Art *Reality Show*-Poetik verschrieben und profanieren identitäre Diskurse.¹¹²³ Während in Gambarottas Zyklus *Seudo* effektive postidentitäre Real-Phantasmen in Gestalt männlicher "Pseudos" aufmarschieren, vergegenständlichen im Werk dieser Dichterin "mamushka"-Puppen¹¹²⁴ eine "condición femenina" nur noch postfeminin.

Grundsätzlich ereignen sich in Iannamicos Werk Vervielfachungen, Verkettungen und Spiegelungen sowie Enthüllungen, die den weiblichen Körper in einer intimen Show exponieren, ihn indes stets vom Ich abstrahieren.¹¹²⁵ In "Mamushkas" heißt es: "Una mamushka contiene en su vientre/la totalidad de las mamushkas/porque no hay mamushka que no tenga/una mamushka adentro."¹¹²⁶ So tragen sich klandestine und gleichsam objektale Niederkünfte zu: "Las mamushkas dan a luz en la oscuridad/Se asisten a si mismas en el parto".¹¹²⁷ Die mythologischen Holzpuppen replizieren eine *Body Memory*, ein Narrativ der Einverleibung, weil sie ineinander verschwinden, einander in ihrer Zweiteilung aber ebenso gebären: "[...] en el parto/se parten/en pedacitos".¹¹²⁸ Und: "Tantas sombras viven/en la sombra de una mamushka/que la noche es mínima".¹¹²⁹

Im Zusammenhang des Theaters von *Periférico de Objetos* und Carris Film *Los rubios* wird es noch einmal um die mediale Funktion von Puppen gehen. Bei Iannamico gestalten die Puppen innerhalb der poetischen Verschachtelungsökonomie des Textes eine postorganische, kopierte Weiblichkeit, in der sogar Worte heranreifen (während bei Cucurto die teuflischen

que arbitraria y poco precisa, deja fuera voces importantes, difíciles o imposibles de catalogar en una u otra vertiente." Siehe Mallol, "Nuevos formatos, nuevas lecturas: poesía, velocidad y consumo en los '90", *a.a.O.* Doch auch bei Daniel García Helder und Martín Prieto hieß es: "Lo notable [...] es la suerte de bovarismo del que padece la mujer. Parafraseando, podría alegarse que esta mirada vagamente antiprogresista es a su vez un lugar común de los 90. [...] Casi todos saben emplear esta regla, incluso inconscientemente: cuanto más explícito el sentido, tanto o más equívoco. Miniaturas banales, encantadoras y plásticas en casi todos los poemas de una revista neopop." Siehe García Helder und Prieto, "Boceto N° 2 para un ... de la poesía argentina actual", *a.a.O.*

¹¹²³ Siehe auch Kamenzain, *La boca del testimonio*, S. 126.

¹¹²⁴ Die russischen, aus Holz gefertigten Talismanpuppen heißen eigentlich *Mamšëuka*, in der deutschen Transkription Matrjoschka- oder Babuschka-Puppen. "Mamushka" ist eine kulturelle Übersetzung und leitet sich von (transkribiert) "Mama" ab.

¹¹²⁵ Roberta Iannamico, *Tendal*, Buenos Aires 2001; *El collar de fideos*, Bahía Blanca 2001; *Mamushkas*, Bahía Blanca 2002; *Celeste Perfecto*, Buenos Aires 2005.

¹¹²⁶ Dies., *Mamushkas*, S. 1.

¹¹²⁷ Dies., ebd., S. 2.

¹¹²⁸ Ebd.

¹¹²⁹ Ebd., S. 17. Die "Schattigkeit" der Puppen ist so groß, dass die Dunkelheit der Nacht relativ wird.

Dominikanerinnen für eine verfremdete Sprache sorgen).¹¹³⁰ Die mit dem fremdklingenden Code "mamushka" belegten Holz-Mütter generieren sich indes auch zu einer posthumanen Spezies, die auf die Stereotypisierung von Müttern antworten, etwa dann, wenn eine von ihnen als "mamushka fugaz" in den Wassern endet: "El agua de los ríos sirve de espejo a las/mamushkas/El agua adentro del río/y una mamushka fugaz/que la corriente arroja al mar [...]".¹¹³¹

Mechanisch "gluckende" Figuren¹¹³² eines post-romantisch-verkünstelten, gleichzeitig bio-faktualen Textes führen in ihrem seriellen Zusammenhalt vor, dass Identität nicht nur verdinglicht, sondern überdies recycelt werden kann. Der Mamushka-Zyklus wiederverwertet Weiblichkeit und liefert die Gebrauchsanweisung für diese Form der Reproduktion, die sich in eine Kette der Gebrauchswaren eingliedert wie viele andere von der *Nueva Poesía Argentina* evozierten Phänomene und Prozesse auch, gleich mit.

Eine andere Form der Verkettungspoetik und Medialisierung von Körper-, Sprach- und Gewalterfahrung schafft Verónica Viola Fisher.¹¹³³ In ihrem bereits 1995 erschienenen Gedicht "En otro idioma mi primer apellido es un color"¹¹³⁴ geht es um den ersten Nachnamen der Autorin, Viola, der in einigen Sprachen für eine Blume, ein Musikinstrument oder eine Farbe steht, im Spanischen – bzw. in Argentinien, wie es im Gedicht heißt – indessen als Verb verwendet wird: "En otro idioma mi primer apellido es un color/pero en mi país se utiliza como verbo". Im poetischen Transformationakt des Gedichtes wird dem Namen eine imaginäre, unausgeschriebene letzte Silbe zugefügt ("-da"), so dass das weibliche Partizip "vergewaltigt" (oder aber: "die Vergewaltigte") entsteht. Die Sprechinstanz formuliert: "Estoy incompleta/me falta la sílba 'da'"; und dann: "[...] aunque estuviera completa en mi apellido/no sería yo entera, algo me han quitado/Cuando nací/y hasta cuando fui concebida, en mi país/en mi lengua."¹¹³⁵ Viola Fisher arbeitet in *Hacer sapito* ("Kieselwerfen"), einen Angriff gegen "das Wort des Vaters" heraus. Anders als bei der maternal-filialen Logik der Texte Iannamicos kommt es zu initialen Sprechszenen wie: "cuando aprendí la palabra/papa, dije pupa."¹¹³⁶ Der paternale Logos wird hier in einer Weise entwertet, dass es schließlich heißt: "muerta de padre."¹¹³⁷

¹¹³⁰ Auf Seite 8 heißt es: "Las mamushkas se callan cuando deberían hablar/no pueden parar el murmullo que las habita/Nadan en el rumor/de las hijas creciendo".

¹¹³¹ Ebd., S. 16. Außerdem siehe die erste Seite des Gedichts, wo die Redewendung "Madre hay una sola" ironisiert wird.

¹¹³² Auf S. 23 ist von "empollar" und auch vom Eierlegen die Rede.

¹¹³³ Verónica Viola Fisher, *Hacer sapito*, Buenos Aires 1995; *A boca de Jarro*, Buenos Aires 2002, *Arveja negra*, Bahía Blanca 2005.

¹¹³⁴ Viola Fisher, "En otro idioma mi primer apellido es un color", in *Hacer sapito*, S. 99.

¹¹³⁵ Dies., ebd., S. 8.

¹¹³⁶ Ebd. 97.

¹¹³⁷ Ebd., S.95.

5.1.5.6 "La silla de mi primo está vacía"

Seit Mitte der 1990er Jahre sind in Argentinien Poesiewettbewerbe ausgeschrieben worden, die sich explizit der "memoria histórica" und der retrospektiven Verurteilung der letzten Diktatur verschrieben haben. Im Jahr 1996 organisierte der *Congreso de los Trabajadores Argentinos* den "Concurso Nacional de Poesía Miguel Ángel Bustos, Roberto Santoro und Francisco Urondo", bei dem neben sechs weiteren Autor/innen Martín Gambarotta, Roberta Iannamico, Santiago Llach und María Medrano ausgezeichnet wurden.¹¹³⁸ Beinahe fünfzehn Jahre später, im Jahr 2010, schreibt der Verlag Libros de la Talita Dorada in der Reihe "Detectives Salvajes" einen Wettbewerb aus, bei dem es um "Wilde Poesie" aus der ehemaligen ESMA gehen soll. Ergebnis ist die generationenübergreifende Publikation *Si Hamlet duda le daremos muerte*¹¹³⁹, in der über fünfzig Autor/innen vertreten sind, unter ihnen viele Kinder von Verschwundenen, z.B. der auch als Regisseur tätige Nicolás Prividera. Ebenso Texte von Demetrio Iramain, Mitbegründer der Bibliothek der *Madres de Plaza de Mayo*, sind darin enthalten.¹¹⁴⁰



Abbildungen 85-86: Buch-Cover und Plakat zur Buchpräsentation von *Si Hamlet duda le daremos muerte* (2010)

Der Titel der Anthologie scheint auf die hamletsche Monolog-Frage – Handeln oder Nicht-Handeln aus Angst vor dem Tod – mit einem 'Wer nicht handelt, stirbt' zu antworten. Ebenso die Vorstellung animischer Präsenz eines ermordeten Vaters, wie sie in *Hamlet* den dänischen Prinzen zum Racheakt bewegt, klingt an. In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass bei Libros de la Talita Dorada auch eine Gedichtsammlung mit dem Titel *Versos aparecidos* erschienen ist: Die

¹¹³⁸ *Congreso de los Trabajadores Argentinos* (Hg.), *Concurso Nacional de Poesía Miguel Ángel Bustos, Roberto Santoro, Francisco Urondo. En repudio a lo veinte años del Golpe Militar de 1976*, Buenos Aires 1997. Der Wettbewerb wird in Kooperation mit den Verlagen Ediciones del Dock, Tierra Firme und Último Reino sowie den Zeitschriften *Diario de Poesía* und *La Danza del Ratón* und dem Kulturzentrum Liber/Arte organisiert. Gambarotta, der zu der Zeit bereits *Punctum* publiziert hat, ist hier mit dem Text "Escribir es un acto privado mientras que la política es un acto público" vertreten, der wie Juan Gelman in "Nota I" und "Nota II" auf den gewaltsam verschwundenen Francisco (Paco) Urondo rekurriert, des Weiteren bekannte Siegel wie ERP verwendet und das Motiv des kriegesischen Decknamens verhandelt. Martín Gambarotta, "Escribir es un acto privado mientras que la política es un acto público", in *Concurso Nacional de Poesía*, S. 19-26.

¹¹³⁹ Julián Axat (Hg.), *Si Hamlet duda le daremos la muerte*, Buenos Aires 2010.

¹¹⁴⁰ Iramain knüpft in seinem 1998 publizierten eigenen Gedichtband an die Tradition der "poesía comprometida" an und räumt Poesie einen "anti-diktatorischen" Platz ein. Demetrio Iramain, *Tanta flaca infinitud*, Buenos Aires 1998.

¹¹⁴¹ Die Bilder finden sich auf <http://librosdelatalitadorada.blogspot.com/>. (12. 1. 2011).

Söhne des im Jahr 1977 zwangsweise verschwundenen Dichters Carlos Aiub bemühen sich damit, das Verschwinden der Verse ihres Vaters, die unter der Diktatur nicht erscheinen konnten, zu verhindern.¹¹⁴²

Da die ästhetische Komplexität dieser und ähnlicher Publikationen jedoch oftmals einem ideologischen Projekt untergeordnet ist, sei noch einmal auf den Dichter, Prosaautor und Essayisten Fabián Casas zurückgekommen. Von der *Beat Generation* und der *New York School of Poets* sowie der Imaginerie des Science Fiction-Kinos beeinflusst, bringt Casas in lakonisch, teilweise vom *Lunfardo* aufgemischten Texten das Leben lokaler Antihelden zu Gehör.¹¹⁴³ Das Werk des Autors – in dem SF-Galaxien mit ihren "mestizischen" Auseinandersetzungen attraktiver scheinen als eine globalisierte Erden-Gegenwart¹¹⁴⁴ –, fasst auch generationelle Brüche ins Auge, wenn es etwa in dem Gedicht "Pogo" heißt: "'Lo único que podemos hacer'/- dice él – 'es superar a nuestros padres'./Y yo digo 'sí, sí' y mástico/un pedazo de carne seca."¹¹⁴⁵ Das in den 1970er Jahren produzierte Verschwinden wiederum kontrapunktiert der Autor in dem interrogativen, dialogischen Gedicht "Ezeiza" mit dem Hinweis, dass auch überlebt wurde: "Príncipes violentos de los setenta/¿Qué podemos hacer por ustedes?/No se convirtieron en políticos/ni se exiliaron, ni están/con dos enes en el pecho debajo de la tierra...". Oder: "'Pero no éramos -dice mi primo-/estetas de la muerte o fanáticos del dolor./Simplemente buscábamos Tao!'" Zehn Zeilen weiter heißt es dann, eingerückt: "La silla de mi primo está vacía".¹¹⁴⁶ Solch prägnante, nüchterne Kontemplation findet sich ebenso bei Martín Gambarotta. Dieser hat sich nicht nur an dem genannten Wettbewerb zum Jahrestag des Diktaturbeginns beteiligt, im *Diario de Poesía* sein Debüt erlebt und ist in der Viggo Mortensen-Anthologie mit Fragmenten aus *Punctum* vertreten. Er hat bis dato auch ein Werk vorgelegt, an dem viele der Aspekte, die in dieser Untersuchung relevant sind, nachvollzogen werden können.

¹¹⁴² Carlos Aiub, *Versos aparecidos*, (hg. von Ramón Aiub Ronco y Juan Aiub Ronco), Buenos Aires 2007. Digital zu finden unter: <http://www.versosaparecidos.com.ar/carlos-aiub.htm>. (12.1.2011). Auch sei auf einen argentinischen Blog hingewiesen, der sich dem Gedenken verschwundener Dichter/innen in Argentinien und der ganzen Welt verschrieben hat. Siehe <http://homenajesapoetasausentes.blogspot.com/>. (23.1.2011).

¹¹⁴³ Fabián Casas hat als Lyriker *Tuca*, Buenos Aires 1990; *El salmón*, Buenos Aires 1996; *El spleen de Boedo*, Bahía Blanca 2003; *Oda*, Buenos Aires 2003; *Korrektur*, Buenos Aires 2007 sowie folgende Prosatexte veröffentlicht: *Ocio*, Buenos Aires 2000, *El bosque pulenta*, Buenos Aires 2003, *Los veteranos del pánico*, Buenos Aires 2005, *Los Lemmings*, Buenos Aires 2005.

¹¹⁴⁴ Fabián Casas in einem Gespräch mit mir, im Rahmen der Veranstaltung "Gegenlesen" am 4. Oktober im Haus der Kulturen der Welt Berlin.

¹¹⁴⁵ Fabián Casas, "Pogo", in *El salmón*, S. 51f.

¹¹⁴⁶ Ders., "Ezeiza", in *Oda*, S. 32f.

5.1.5.7 Memoria-Transmissionen im Express-Epos: *Punctum* (Martín Gambarotta, 1996)

Überblick: Das Werk von Martín Gambarotta



Abbildung 87:
Martín Gambarotta

Martín Gambarotta wurde 1968 in Buenos Aires als Sohn eines bei den *Montoneros* engagierten und im Jahr 1976 exilierten Wirtschaftswissenschaftlers geboren und hat die Gedichtzyklen *Punctum*, *Seudo* und *Relapso+Angola* veröffentlicht.¹¹⁴⁷ Im Frühjahr 2009 nimmt er mit Ezequiel Zaidenweg, Cecilia Pavón und Timo Berger an einer poetischen Exkursion nach Mataderos teil, ein Viertel am Rand der argentinischen Hauptstadt, um jenen 'Topos zu beleuchten, der die traditionsreiche argentinische Dichotomie von "civilización y barbarie" auf den Punkt bringt: der Schlachthof. Da *Relapso+Angola* ein auf den ersten Blick 'vegetarisches' Motiv, nämlich das Sezieren einer Pampelmuse inszeniert, nahm sich, so Berger, Gambarottas Teilnahme an der Exkursion bisweilen etwas paradox aus.¹¹⁴⁸ Doch die Zerteilung der Frucht in *Relapso+Angola* wird schließlich zu einer "masacre matinal" und das Obstmesser zu einem Schlachtmesser. In *Relapso+Angola* geht es wie in *Punctum* um die Kunst der Verletzung: "Lo que implica haberle hecho un corte [...] / [...] haber dejado la fruta sobre la mesada/exhibiendo su lastimadura".¹¹⁴⁹ Nachdem in *Relapso+Angola* der Schnitt getan ist, weitet sich die Verletzungszone aus. Die Pampelmuse, die einst ein "Planet" war, wird durch Revolverschüsse aus ihrer Laufbahn geschleudert, und zersplittert: "Colocar un pomelo sobre un poste/tomar quince pasos de distancia/reventarlo a tiros con una MAGNUM/decirle adiós a esa odisea." *Relapso+Angola* setzt

¹¹⁴⁷ Martín Gambarotta, *Punctum*, Buenos Aires 1996; *Seudo*, Bahía Blanca 2000 und *Relapso+Angola* Bahía Blanca 2005. Für *Punctum* erhält der Autor im Jahr 2005 den 1. Preis des *Diario de Poesía*.

¹¹⁴⁸ Hierzu Timo Berger: "[...] de Gambarotta me limito a decir que en algunos de sus poemas de *Seudo* la razón y la locura resultan dos caras de una misma moneda, paradójicamente justo cuando el yo lírico se pone a cortar un pomelo. Siehe ders., "El matadero como mito fundacional. Poesía e imágenes de un barrio periférico", in <http://blog.goethe.de/elartedelaindependencia/archives/4-Revisitando-Mataderos-2.html>. 26.7.2009. (10. 1. 2010). Die Exkursion fand im Rahmen eines vom Goethe-Institut organisierten Zyklus mit dem Titel "El arte de la independencia" statt.

¹¹⁴⁹ Gambarotta, *Relapso+Angola*, S. 51.

noch das Rattern eines Maschinengewehrs ins Bild, liefert die Onomatopoetika dazu und verlässt eine reguläre Syntax. Am Ende folgt die Gleichung "bandera = delantal de carnicero".¹¹⁵⁰

Wie kann Gambarotta gelesen werden? Kamenszain zufolge stellen die Texte dieses Autors eine "extrañeza de lo real" heraus.¹¹⁵¹ Tatsächlich registrieren die Sprechinstanzen Grauererregendes im Bekannten, sehen dabei zu, wie die Kehrseite des Längstvertrauten hervortritt. All jene Ängste, die die Psychoanalyse besonders schätzt, allen voran Angst vor Wahnsinn oder Kastration, sowie andere Aspekte, die nach Freud das Unheimliche konstituieren, durchziehen Gambarottas Werk. Auch die profan-fruktale Enthauptung in *Relapso+Angola* verursacht Panik. Der erste Schnitt an der Pampelmuse scheint der tiefste aller Schnitte, die in dem Gedichtzyklus erfolgen, weil er mit einem ungeeigneten Instrument und an einem unbekannten Ort vorgenommen wird:

Quando se corta por primera vez un pomelo en un lugar desconocido con un cuchillo de punta redonda y poco filo, más apto en realidad para untar manteca, el pomelo se vuelve más extraño que el mundo que lo rodea de modo que mirarlo detenidamente por demasiado tiempo antes de partirlo es una invitación al pánico.¹¹⁵²

Das exponierte (Frucht-)Fleisch wiederum verletzt seine "unübersetzbare" Welt: "[...] la carne/rosada expuesta por primera vez/hirió con énfasis su mundo intraducible/[...]".¹¹⁵³ Unübersetzbarkeit bedeutet hier, dass es angesichts entfremdeter Realität keine wahre Wahrnehmung geben kann, sie steht aber auch für die Unmöglichkeit, 'eigentliche' Gleichungen für politische und soziale Verwerfungen und Ausgrenzungen zu finden. Extreme Distanz bis hin zur Dissoziation auf der einen Seite und Effekte von Immersion und gar psychotischer Union auf der anderen Seite sind Leitmotive der Dichtung Gambarottas. Formal wird dies mit der Ästhetik des Schnittes oder der Konfusion umgesetzt. Das Prinzip des Schnittes wird in *Relapso+Angola* auf einer Metabene angekündigt: "Sin cortar no hay salida del corte/sabe cuál es el error primordial, sabe/que no debe volver a cometerlo/pero igual/cada mañana corta un pomelo/al dividir es dividido."¹¹⁵⁴ Wie in Mariaschs Gedicht "Hardcore" nimmt das Subjekt des Textes an

¹¹⁵⁰ Ders., ebd., S. 53f. Das Rattern des Maschinengewehrs klingt wie folgt: "[...] quedar en la rareza, ultra alterado/por las horas necias y su repeti/ti-ti-ti-ti-ti-ti-ti-ti-ti-ti-vidad."

¹¹⁵¹ Kamenszain, *La boca del testimonio*, S. 142.

¹¹⁵² Gambarotta, *Relapso+Angola*, S. 44.

¹¹⁵³ Ders., ebd., S. 45. Weiter: "Lo que decía no era lo que pensaba/hasta que cortó un pomelo por la mitad". Ebd., S. 46.

¹¹⁵⁴ Ebd., S. 48.

der Wahrnehmungs-, Objekt- und Aussagezersplitterung teil. Damit splittert sich auch der Text selbst auf. Ein disruptiver Wortkörper metonymisiert das (gewalttätige) Bewegungs-, Raum- und Formgefüge der Sprache:

Es un
po me
lo par
ti do
por la
mi tad¹¹⁵⁵

Das Gedicht wirkt als Schneidemaschine und unterbindet ein integriertes oder konstantes Bild von Wirklichkeit. In *Punctum* wird diese Ästhetik intermedial fortgeführt, etwa durch die textuelle Adaptation eines TV-Zappings.

Weiterhin fällt an Gambarottas Werk auf, dass es eine Reihe von Doppelgängern und Realphantasmen enthält, die unter den Namen (P)Seudo, Cadáver, Arnaut, Rodríguez, Guasuncho, Confuncio oder Hielo Identitäten und Differenzen spielerisch durchdeklinieren. Angesichts von *Relapso+Angola* zum Beispiel fragt sich, was die sich über mehrere Seiten aufbauenden Frucht-Sektionen transponieren, aber auch, wer sie vornimmt. Gibt es überhaupt ein Ich?

Grundsätzlich wird in Gambarottas Texten permanent Realität und Identität umgeschichtet. Da der Autor wie die meisten Vertreter/innen der *Nueva Poesía Argentina* ein postmetaphorisches Schreiben betreibt, werden hier keine tropischen Verfahrensweisen angewandt. In *Seudo*, ein Zyklus der mit einem Bündel Bananen beginnt, finden sich an der Stelle von Metaphern für Fremdheit Inszenierungen von Migration. Die asiatische Einwanderung, die zu Beginn des neuen Jahrtausends nach Argentinien stattfindet, wird ganz konkret aufgezeichnet. Als handle es sich um Angaben aus einem Drehbuch heißt es: "[...] unos chinos vestidos de pachucos/se reparten nombres: vos Zhang Cuo/te llamas Francisco, vos Xin Di/te llamas Diego, vos Gong Xi: Pacino;/y yo Bei Dao, me llamo Pseudo[...]."¹¹⁵⁶ Während die asiatischen Migranten sich darüber einig sind, dass sich Argentinität in "Diego" (Maradona) nominalisiert, und deswegen alle so heißen wollen ("Después, discuten/porque todos quieren llamarse Diego"), geht "Bei Dao" auf den real existierenden, jedoch unter Pseudonym schreibenden und seit 1989 jahrelang exilierten chinesischen Dichter der pro-demokratischen *Misty Poets* zurück.¹¹⁵⁷ Der sprechenden Instanz bei Gambarotta ist, mitten in Buenos Aires, eben dieser Name gegeben, und sie ist es, die zur

¹¹⁵⁵ Gambarotta, *Seudo*, S. 43.

¹¹⁵⁶ Ders. ebd., S. 49.

¹¹⁵⁷ Bei Dao, eigentlich Zhao Zhenkai, hat die Tiananmen-Demonstrationen von 1976 und 1989 mit inspiriert und wurde mehrfach für den Nobelpreis nominiert.

nominalen Leere Pseudo überwechseln möchte. Doch die asiatischen Pseudo-Maradonas werden den argentino-chinesischen Bei Dao lehren, dass dieser Identitätswechsel zur Anonymität führt: "todos [...] /le dicen a Bei Dao/ que Pseudo no es un nombre/".¹¹⁵⁸

Gambarottas Chinesen treten außerdem noch als (Pseudo-) *Pachucos* auf. Die *Pachucos* gehören zur mexikanischen *Cross-Culture* in den U.S.A, gingen aus der zweiten Migranten-Generation der 1930er und -40er Jahre hervor und distanzieren sich von der *Chicano-Community* mittels sprachlicher Hybridisierung. Zu ihren Hauptmerkmalen gehörte der *Zoot-Suiter*, ein Anzug mit Schulterpolstern und weiten, an den Fesseln eng zusammenlaufenden Hosen, der ursprünglich aus der Jazzszene Harlems stammte. Dass die Chinesen im Buenos Aires des neuen Jahrtausends sich als Mitglieder dieser historischen *Urban Tribe* Nordamerikas transvestieren, steht jedoch für die Produktion neuer transkultureller und subkultureller Sphären.¹¹⁵⁹ Die neu aufgelegten falschen Identitäten geben sich zudem mafiös-spirituelle Decknamen und erinnern damit an die Vergabe von *noms de guerre*, wie sie zum Beispiel im Argentinien der 1970er Jahre betrieben wurde. Nicht nur wurde in der Guerilla damit gearbeitet, sondern auch der "Ángel Rubio" Astiz etwa legte sich als Infiltrant der *Madres de Plaza de Mayo* mehrere Pseudoidentitäten zu. Während die Chinesen bei Gambarotta nach Etiketten der Argentinität greifen, als handle es sich um Glückskarten¹¹⁶⁰, macht der Subtext des Gedichts somit deutlich, dass nominale Identitätsfalsifizierungen nicht nur postdiktatorisches Spiel sind.

Worin scheint in einem Gedicht, in dem die Chinesen schließlich in einen Videoclub gehen, um sich auch noch den falschen Film auszuleihen, Gewalt und erzwungenes Verschwinden auf? Als "fantasmas-reales"¹¹⁶¹ verwesentlichen die Migranten das *Setting* einer weiterhin ausschließenden südamerikanischen Gesellschaft. Sie bewegen sich durch eine Hintergrundmetaphorik, in der nur "el Diego" einen Wert hat und selbst der mystische Name Bei Dao nicht mehr ermöglicht, als eine Passage in schattenhafte Argentinität. Derweil sie zu argentinischen Pseudos (oder weniger noch: zu "seudos") werden, markieren sie in ihrer Differenz aber auch, wie Kamenzain feststellt, eine diskriminatorische Gegenwart: "Es que la inmigración, ese fenómeno que muestra en forma implacable lo diferente, es una permanente puesta al día de lo real."¹¹⁶²

¹¹⁵⁸ Gambarotta, *Seudo*, S. 49.

¹¹⁵⁹ Innerhalb dieser migratorischen Logik des Textes erklärt sich denn auch, das Pseudo zum titelgebenden "Seudo" mutiert und die schriftsprachliche Qualität der Identitätsmarkierung der umgangssprachlichen weicht.

¹¹⁶⁰ Vgl. Kamenzain, *La boca del testimonio*, S. 141.

¹¹⁶¹ Dies., ebd., S. 142.

¹¹⁶² Ebd. Wie bereits dargelegt, sind sich mehrere Soziolog/innen darüber einig, dass die neoliberale Periode nach der Diktatur in Argentinien die soziale Segregation verstärkt. Die Debatte darum, die von den Medien, der politischen Klasse und der Mittelschicht bestimmt wird, richtet sich gegen die neuen sozialen Bewegungen (z.B. *Piqueteros*), doch auch gegen eine Präsenz des neuen Anderen, d.h. gegen die paraguayische oder bolivianische und die asiatische Migration. Kritische Stimmen warnen davor, es könne in diesen Zusammenhang zu neuen Formen des Verschwindenlassens kommen. Ernesto Carlos Vallhonrat hat in *Piqueteros: ruta 3 kilómetro 26, el crimen de las hermanitas P., un hecho real* ein chinesisches Super-Universum beschrieben, in dem zur Hoch-Zeit der *Piquetero*-Bewegung sowie

Dass Gambarottas erster Gedichtband *Punctum*, der auf den folgenden Seiten analysiert wird, nach einem zentralen Terminus der Notizen Roland Barthes' zur Fotografie benannt ist¹¹⁶³, ist dem fotografischen, d.h. lichtsensiblen und projektiven Schreiben des Autors, das wie in *Sendo* gerade auch das Spektrale einbezieht, angemessen. Die Chinesen in Buenos Aires, aber auch die hypnotisch betrachtete Pampelmuse sind Gespenster der Wirklichkeit: sie reflektieren traumatische Erfahrung. Bei Barthes bedeutet *punctum*: "un détail [...] qui [...] attire ou [...] blesse". Das Wort bezeichnet einen Punkt in einer Fotografie, der anzieht und verletzt, auch spricht Barthes von "hors-champ subtile", vom subtilen Abseits.¹¹⁶⁴ Bei Gambarotta steht der Begriff zusätzlich für eine gleichermaßen bannende wie trügerische Television.¹¹⁶⁵ In *Punctum* erscheint hinter der Mattscheibe, also dort, wo die medialen Simulakren aufhören und die sozialen Simulakren beginnen, auch das Trauma.

Darauf, dass Fernseher zum Medium und Artefakt der Segregation von Wirklichkeit geworden sind, wird bei Gambarotta mit *Zapping*-Poesie geantwortet. Die Gedichte des Autors splitten ihre Evokationen in disparate Informationstunnel auf. Auf diesem Wege verschwindet nicht nur ein einheitliches Bild des Realen, sondern auch ein einheitliches (blickendes) Subjekt. Erhellung ist nur mehr flüchtig zu haben. Nicht umsonst wird etwa in *Sendo* eine Phänomenologie des Blitzes bzw. des Blitzlichtes entwickelt: "El relámpago no maneja/su forma, la forma/del relámpago se crea/a partir de su incapacidad de tener forma." Und nicht von ungefähr wird diese im Zuge einer makabren Zeitauffassung auch wieder gebrochen: "Clac, clac, clac/hacen los huesos/relampagueantes del futuro."¹¹⁶⁶ Welche Text-, Wahrnehmungs-, Zeit-, Raum- und Erinnerungsauffassungen *Punctum* verteidigt, ist Gegenstand der folgenden Seiten.

Index III

- Synopse von *Punctum*
- Eine Antwort auf Perlonghers "Cadáveres": "No hay, no va a haber, no hubo"
- Intermediale Referenzen in *Punctum*: *Kojak*, *Alien* und *Karate Kid*
- Von den expliziten zu den impliziten Kadavern: "La desaparición de la política"
- Babelische Textmaskerade: "Truth of Masks"
- Epischer *Trash* und schachmatt: "Poesía de los residuos"
- *Speed Lines*: Iggy Pop, "Miss Argentina" und andere rockige Referenzen
- Blutige Zeiten: "Cadáver, esto ya no es rock"

im Zeichen der einstürzenden New Yorker *Twin Towers* bizarre Vorkommnisse in Buenos Aires an das Verschwinden während der Diktatur erinnern. Und Ariel Magnus befasst sich in seinem Roman *Un chino en bicicleta*, Bogotá 2007 mit den verzerrten Zuschreibungen, Ausgrenzungen und Kriminalisierungen, die die chinesische *Community* von Buenos Aires erlebt.

¹¹⁶³ Siehe Roland Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris 1980, S. 69-77 und *passim*.

¹¹⁶⁴ Ders., S. 69; S. 93.

¹¹⁶⁵ Siehe auch Kamenszain, ebd., S. 144.

¹¹⁶⁶ Gambarotta, *Sendo*, S. 33 und S. 35.

- Ästhetik der Deplatzierung: "Esperabas el ferry que cruza de noche?"
- Komplott gegen eine lineare Erinnerung an das erzwungene Verschwinden■
- Ausblick: "Erinnerungshunger"

Synopse von *Punctum*

Punctum wurde 1996 zum ersten Mal veröffentlicht. Der renommierte Verlag Tierra Firme unter der Leitung des Dichters José Luis Mangieri nimmt den Text in sein Programm auf, was eine Polemik entfacht – "Y ardió Troya en la jungla poética", wie Silvina Frieri formuliert¹¹⁶⁷ – aber auch dazu führt, dass das Buch stark zirkuliert und bald vergriffen ist. Daraufhin setzt Fogwill den Text auf seine *Homepage*, man fertigt Kopien an¹¹⁶⁸, kurzum: es handelt sich um ein Kultbuch, und sein Verfasser, der damals noch keine dreißig Jahre alt war, gilt seit dem als "visionärer Dichter".¹¹⁶⁹ Im Jahr 2011 wird *Punctum* von den zwei unabhängigen Verlagen Mansalva und Vox neu aufgelegt.¹¹⁷⁰

Das über 2000 Verse zählende, in 39 nummerierte Segmente unterteilte und in einem unhermetischen, dennoch stilisierten "lenguaje lumpen"¹¹⁷¹ oder "castellano punk"¹¹⁷² verfasste Langgedicht *Punctum* protokolliert die Odyssee ("contestar 'destino desconocido', cambio"¹¹⁷³) des pluralen Antihelden Cadáver (alias Confuncio, Guasuncho und Hielo). Von einer Art *Mahlstrom* erfasst, bewegt sich diese mutiplizierte Sprechinstanz durch eine mediales Bezugssystem, in dem ausgediente Superhelden aus TV-Serien neue, groteske Dienste tun und auf Versatzstücke eines mnemonischen Diskurses zur argentinischen Gewalterfahrung der 1970er Jahre treffen. Cadáver ist Ana Llurba zufolge ein "personaje punzante" – eine Art *punctum*-Figur – und gleichzeitig eine "manifestación residual de la persistencia *espectral* de un duelo irresuelto". Als mal unbestimmter, mal bestimmter Kadaver besitzt er eine besondere nominale Relevanz und punktiert ein "drama histórico, cuya negatividad se transfiere a las generaciones siguientes".¹¹⁷⁴

¹¹⁶⁷ Silvina Frieri, "Hay una dimensión política que está jugando en todo momento", Interview mit Martín Gambarotta, in *Página/12* vom 24. Oktober 2011:

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-23285-2011-10-24.html>. (1. 11. 2011).

¹¹⁶⁸ Siehe Mercedes Halfon "La novia de Iggy Pop", in *Página/12/Radar* vom 11. September 2011:

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4405-2011-09-16.html>. (10. 10. 2011)

¹¹⁶⁹ Silvina Frieri, "Hay una dimensión política que está jugando en todo momento", *a.a.O.*

¹¹⁷⁰ Es wird aus dieser Ausgabe zitiert: Martín Gambarotta, *Punctum*, Buenos Aires und Bahía Blanca 2011.

¹¹⁷¹ Siehe ebenso Ana Llurba, "*Punctum* de Martín Gambarotta: La poética de la punzada", in *Konvergencias Literatura* Nr. 10, 3. Jahrgang, Mai 2009, S. 79-85, S. 82, <http://konvergencias.net/anallurba132.pdf>. (7. 9. 2009). Llurba arbeitet ebenso den passageren Charakter des Werkes heraus. Hierzu siehe S. 81.

¹¹⁷² Frieri, "Hay una dimensión política que está jugando en todo momento", *a.a.O.* (1. 11. 2011).

¹¹⁷³ Gambarotta, *Punctum*, S. 43.

¹¹⁷⁴ Llurba, "*Punctum* de Martín Gambarotta: La poética de la punzada", *a.a.O.*, S. 82 (Kursivierung bei Llurba). Gambarottas Poesie werde hiermit zu einem Zeugnis. Llurba bezieht sich hier auf den von Kamenszain verwandten Begriff des "testimonio" bzw. auf die Bezeichnung "boca del testimonio". Dies., ebd., S. 82.

Punctum ist ein äußerst rasanter Text. Er leistet verbale Trauerarbeit und vergegenwärtigt historische, soziale und subjektive Vergangenheit, tut dies allerdings nicht nur vermittelt der repetitiven Struktur, die einem Gedicht generell eignen kann (und das "apprendre par cœur" möglich macht), sondern es scheint, als würden Aufnahmen der Vergangenheit angehört und angesehen und dabei Rückspul- und Vorspultasten betätigt werden. Die Meldung "contestar 'destino desconocido', cambio'" lässt sich gleichermaßen auf diese Wiedergabesituation beziehen, bei der darüber hinaus augenfällig ist, dass Wiedergänger eine wichtige Rolle übernehmen. Wichtig für die Vergegenwärtigungsstrategien des Textes ist, dass die Figur Cadáver ein Wiedergänger des Kadavers bzw. Nicht-Kadavers aus der Zeit der Diktatur ist.

In *Punctum* erscheinen die gewaltsam Verschwundenen über die im Text eingeschalteten Medien und Dispositive und stehen so im Kontext der verbalen Visualisierungen des Textes. Derridas Hinweis, Massenmedien eigne eine spektrale Funktion, weil in ihnen die Verschwundenen einer Gesellschaft gespenstisch aufschienen, ja als "die Anderen" und Ausgegrenzten "gesendet" würden¹¹⁷⁵, wird damit sinnträchtig. Die Diskursivität des Textes unterdessen ist als prekär zu bezeichnen, beinahe ließe sich von einem programmatischen textuellen Scheitern sprechen. Als seien die Opfer der politischen Geschichte nicht erschreibbar.¹¹⁷⁶ *Punctum* liest sich als onirisches (bzw. rauschhaftes) Gedächtnisraja, als eine televisive (wenn auch belebte) Collage aus mehreren postdiktatorischen, und doch wiedergängerischen oder gar kadaverischen Stimmen, die Dinge wie diese sagen: "A veces no sabíamos si dormíamos/o si mirábamos televisión, a veces pensábamos/que lo que mirábamos por televisión/lo estábamos soñando".¹¹⁷⁷ Die folgende Analyse ist deswegen ein bloßer Versuch, der einen oder anderen Stimme zu folgen und einige der Indizien zusammenzufügen, die der Text bereitstellt.

Eine Antwort auf Perlongher "Cadáveres": "No hay, no va a haber, no hubo"

Punctum beginnt mit einem Erwachen. Cadáver befindet sich in einem Zimmer und kann die Dinge nicht mehr beim Namen nennen: "Cómo se llama eso que cuelga de la pared/cómo se llama eso que cubre la lámpara./Rodeado de cosas sin nombre [...]".¹¹⁷⁸ Das Ende der Nacht vermittelt sich ihm allein dadurch, dass das Ende der nächtlichen Fernsehsendezeit angekündigt wird. Gerade noch einmal erscheint die Welt als Zusammenschnitt aus TV-Schlaglichtern, dann wird erklärt, es könne weder garantiert werden, dass es sich bei der Nacht, die Cadáver erlebt, nicht in Wirklichkeit um eine andere handele, noch dass die Vergangenheit wirklich vergangen

¹¹⁷⁵ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris 1993, S. 8.

¹¹⁷⁶ Hierzu auch Llorca, "Punctum de Martín Gambarotta: La poética de la punzada", a.a.O., S. 82f.

¹¹⁷⁷ Gambarotta, *Punctum*, S. 64.

¹¹⁷⁸ Ders., ebd., S. 10.

sei: "[...] y nada le asegura que [...] / ésta no sea en realidad / otra noche y que el pasado / no pasó".¹¹⁷⁹ Der Ort der Aussage ist eingegrenzt, wenn nicht gar klaustrogen. Doch schon bald wird das chronotopische Orientierungssystem des Textes gesprengt, bis US-amerikanische Panoramen, inklusive Mojave-Wüste, in den Text treten.

Über Cadáver heißt es inmitten einer langen Reihe unsortierter Statements und Notizen, in denen es um Superhelden, infrastrukturelle Hinterlassenschaften der argentinischen Diktatur, um Klassenkampf, "Erinnerungshunger", Drogen, Wild-West-Fernsehserien und sprachphilosophische Überlegungen geht: "El Cadáver dijo que después / de las transfusiones de sangre / iba a esconderse en la ciudad / [...]".¹¹⁸⁰ Ohne Zweifel, so merkt auch Kamenszain an, antwortet Gambarotta mit dem Cadáver, der sich ein Versteck in der Stadt sucht, auf Perlonghers "Cadáveres".¹¹⁸¹ Auf das neobarocke Gedicht aus dem Jahr 1987 und dessen Refrain "Hay Cadáveres", der die teilweise frivol verborgenen Kadaver evoziert, kontert *Punctum* mit einer *réécriture*, die auf ihre Weise repetitiv ist:

No hay, no va a haber, no hubo
no hubo, no, no hay, no va a haber
ni hubiese habido si; no hubo,
no hay, no va a haber, no,
hubo, nunca, ni hay, ni puede
haber, no hay, ni debe haber
habido, no hay, no hubo,
ni va a haber errores de línea
en el cráneo, la curva perfecta
de los huesos frontales,
no hubo, no hay, mejor serie que Kojak,
ni máscara más concreta
que estas antiparras de soldador
para pasar la poda de la noche
neutra, no hubo, noche
neutra ni clara, no hay martillo
neutro ni pesado, no [...].¹¹⁸²

Perlonghers auf der Existenz der Kadaver beharrendes Gedicht findet sich in *Punctum* also einerseits mit der Kreation eines eigenen, gesprächigen und protagonischen Cadáver beantwortet. Andererseits reagiert Gambarottas Text auf die Behauptung "Hay..." mit einer Serie von Antithesen. Die zitierte Passage enthält eine temporale Deklination der verneinenden Aussage "No hay..." vom Indikativ Präsens zur nahen Zukunft, zum Indikativ Präteritum, zum

¹¹⁷⁹ Ebd., S. 14.

¹¹⁸⁰ Ebd., S. 54.

¹¹⁸¹ Vgl. Kamenszain, *La boca del testimonio*, S. 146. Siehe auch Llorba, "Punctum de Martín Gambarotta: La poética de la punzada", *a.a.O.*, S. 85.

¹¹⁸² Gambarotta, *Punctum*, S. 26.

Konjunktiv II usw., und wieder zurück.¹¹⁸³ Und doch konterkariert Gambarottas Text den Diskurs des Gedichtes von Perlongher nur augenscheinlich. Denn der objektlosen Negation, die sich über sieben Zeilen erstreckt und des Weiteren eine anaphorische Konstruktion oder *geminatio* darstellt, wird schließlich entgegengesetzt, dass es keine fehlerhafte Schädelnaht geben könne. Ebenso wird die Formvollkommenheit eines Stirnbeins beschworen. Es ließe sich formulieren, dass hier, wenn es auch nicht um Kadaverisches sondern um skelettöse Elemente geht, Hinweise auf den Tod gegeben werden.

Intermediale Referenzen in *Punctum: Kojak, Alien und Karate Kid*

Dann gibt es einen Schwenk und die Fernsehserie *Kojak* wird in die Reihung integriert. Dabei handelt es sich um eine US-Produktion, die von 1973 bis 1978 in insgesamt 118 Folgen über die Bildschirme flimmerte und 1984 wieder aufgenommen wurde. Die Serie hat demnach ihren Höhepunkt zur Zeit der Militärdiktaturen des *Cono Sur* und ihr Revival zur Zeit mancher Redemokratisierung erlebt.¹¹⁸⁴ In *Kojak* hat der Protagonist Theodoros Kojak, ein zynischer Sympathikus, der für die New Yorker Polizei arbeitet, großen Erfolg mit seinen Einsätzen, weil er Lockvögel einsetzt. In *Punctum* wird Kojak weiter fiktionalisiert, dazu kommen Karate Kid und Alien aus den gleichnamigen Serien. Während *Kojak*, als älteste noch eine Schwarz-Weiß-Serie, in Gambarottas Text ausdrücklich mit geschichtlichem Status belegt wird¹¹⁸⁵, ist Ridley Scotts Kinoproduktion *Alien* aus dem Jahr 1979 in unterschiedlicher Regie bis ins Jahr 2007 hinein weiter aufgelegt worden. Der erste *Alien*-Film setzt noch auf die klassischen Science Fiction-Topoi des Fremden und Ungewissen und sogar des Grotesken. Das extraterrestrische Wesen Alien scheint zwar dem Nichts zu entstammen, ist aber im Wissen eines Teils der Nostromo-Raumschiffcrew auf einem Planetoiden eingesammelt worden, um zur Erde gebracht zu werden. Dort sorgt es für Panik, bis es zurück ins All befördert wird.¹¹⁸⁶ Die James Cameron-Folge *Aliens* aus dem Jahr 1986 wird das extraterrestrische Wesen multiplizieren, so dass ein Rest menschlicher Überlebender gegen die Kreatur(en) ankämpfen muss. Spätere *Alien*-Streifen räumen endgültig mit dem Erbe der originalen Parabel auf.¹¹⁸⁷ Das Alien war im Jahr 1979 noch eine unsichtbare, nurmehr akustisch angedeutete Bedrohung: überdimensioniertes Herzpochen zeugte von seiner Präsenz. Scott variierte die Figur des Doppelgängers postmodern und suchte

¹¹⁸³ Hier auch Kamenszain, *La boca del testimonio*, S. 147.

¹¹⁸⁴ Ende der ersten Dekade des neuen Jahrhunderts wird sie auch in Argentinien noch einmal gezeigt.

¹¹⁸⁵ Vgl. Gambarotta, *Punctum*, S. 63: "[...] a veces/con el volumen bajo y sacándole el color/(se llega a odiar el color)/para que el episodio de Kojak/quedara en blanco y negro [...]."

¹¹⁸⁶ Ridley Scott, *Alien*, 117 Minuten (Director's Cut: 116), USA und Großbritannien 1979.

¹¹⁸⁷ Siehe James Cameron, *Aliens*, 132 Minuten (Director's Cut: 148), USA 1986; David Fincher, *Alien³*, 110 Minuten, USA 1992; Jean-Pierre Jeunet, *Alien: Resurrection*, 104 Minuten, USA 1997.

nach adäquaten Repräsentations- und Dissoziationsformen für das (un)heimliche Andere, das ohne Ausnahme jedes Subjekt bedroht, weil es diesem selbst innewohnt.

Wenngleich dieses Science Fiction-Original in *Punctum* nur *en passant* Erwähnung findet und vorrangig in einem generationellen Kulturhorizont aufscheint, in dem eine ganze Reihe von Serien zitiert werden, die die in den sechziger und siebziger Jahren Geborenen konsumiert haben, scheint es angebracht, die Referenz auf die Frage hin zu lesen, ob es sich nicht um eine Metonymie handelt, bei der es um die Thematik des erzwungenen Verschwindens unter der argentinischen Diktatur gehen könnte. Zwar verlangte das Verschwindenlassen strenge geheimdienstliche Anwendungen, die staatsterroristischen Übergriffe wurden aber auch willkürlich ausgeführt. Die Bedrohung war omnipräsent und gleichzeitig ungestalt: selbst ein Täter konnte zu einem Opfer werden. Angesichts dieses Szenarios scheint es umso nachvollziehbarer, dass in *Punctum* ebenso *Karate Kid* referiert wird, jene Serie, die in den 1980er Jahren ein jugendliches Massenpublikum mit weiser Kampfkunst versorgte: "[...] me gustan la películas tipo Alien/yo tengo una remera de Alien,/otra de Karate Kid."¹¹⁸⁸

Weiterhin sei darauf hingewiesen, dass Entfremdung, in der Psychoanalyse und Psychiatrie mitunter als posttraumatische Depersonalisation oder Derealisation verstanden¹¹⁸⁹, im Spanischen auch als "alienación" bezeichnet wird. In *Punctum* prangt *Alien* sogar auf einem T-Shirt, als werde das Andere oder Fremde auf der Haut getragen. Desgleichen hier findet Übertragung statt, denn der Text verschafft der sprechenden Figur textile Projektionsflächen, auf der Bedrohung und Gegenwehr nebeneinander stehen. Nach den eben zitierten Versen heißt es dann:

Nunca leí el Quijote.
En todo caso sueño con Alien
escupiéndolo los huesos de Don Q. en el basural.
Las tripas de Sancho Panza
vaciadas por la mandíbula de Alien.¹¹⁹⁰

In das Szenario der Serienhelden wird noch der Ritter der traurigen Gestalt alias "Don Q." eingereiht – allerdings als knöcherner Überrest, der auf der Müllkippe landet. *Don Quijote* steht einerseits für die Geburt des Romans in der westlichen Welt, andererseits stellt das Cervantinische Opus bekanntermaßen die strikte Unterscheidung von Erträumtem und Wirklichem, von Heldenhaftem und Närrischem in Frage. Ebenso die Funktion des Autors wird bei Cervantes verunsichert. Gambarotta geht womöglich nicht zuletzt in diesem Sinn auf *Don*

¹¹⁸⁸ Gambarotta, *Punctum*, S. 62. *Karate Kid* wurde bis in die 1990er Jahre fortgesetzt.

¹¹⁸⁹ Hierauf wird im Zusammenhang der Arbeit Albertina Carris noch einmal eingegangen.

¹¹⁹⁰ Gambarotta, *Punctum*, S. 62.

Quijote ein, wenn sich in seinem deliranten Prosa-Poem Antihelden die Hand geben und jede auktoriale Richtungsgebung verwässern. Don Quijotes Windmühlen sind zum Paradigma des irrsinnigen Kampfes geworden und können als Vorankündiger moderner Simulakren gelten. Gambarottas disparater Protagonist scheint mit dem Ritter verwandt, weil er ein *tête-à-tête* mit den Schimären der postmodernen Bilderkulturen erlebt. Darüber hinaus erinnert der "basural", auf dem "Don Q." endgelagert wird, an das müllkippengleiche Raumschiff in *Alien* und fügt sich zudem in das trashige Szenario von *Punctum* ein: "Trash es la hojarasca, broza, paja, escombros/basura, bajazo, deshecho/de este mundo o/un cualquiera, trashery y trashyness quieren decir lo mismo/".¹¹⁹¹

Der Kojak, der in *Punctum* erscheint, ist die "aparición" eines irdischen Gesetzesmannes und mag wie die besonnenen Kämpfer aus *Karate Kid* eine Bastion gegen bahnbrechende Bestien der "alienación" sein. Doch während bereits mit "Don Q." und dem ausgeweideten Panza der Tiefengrund der westlichen Kulturgeschichte abgeräumt wird, mutiert auch er schließlich zur bloßen Fiktion. Kojak legt Schild und Schwert beiseite, bis sich im Universum der frei flotierenden Helden und Antihelden von *Punctum* nicht einmal mehr Kreide bietet, mit der die Spuren des Opfers eines "objektiven Feindes" nachzuzeichnen wären:

Kojak vendió su coche en llanta
a los chacales, entregó el escudo y arma
[...] no va a haber, Cadáver, mañanas
reales de color tierra
para usar el gatillo [...]
contra algún objetivo enemigo,
ni hay, no hubo, ni hubo de haber,
tiza para delinear con tiza
el contorno de la víctima tirada
boca bajo en el suelo duro;
[...]¹¹⁹²

Von den expliziten zu den impliziten Kadavern: "La desaparición de la política"

Während sich bei Perlongher eine Unzahl noch zu benennender, aber augenfälliger Kadaver finden, taucht bei Gambarotta allein ein "Cadáver" auf. Dieser erscheint zwar depersonalisiert, besitzt indes protagonische Züge. Cadáver ist ein intertextueller, modifizierter Wiedergänger. Er bewegt sich zwischen medialem Leben und Tod, deliriert durch einen verworren-transparenten Text, der einen Katalog des Nichtvorhandenseins enthält ("no hay", "no hubo", etc.), gleichzeitig

¹¹⁹¹ Gambarotta, *Punctum*, S. 28.

¹¹⁹² Ders., ebd., S. 26.

jedoch Register führt über ein residuales, trashiges Gebiet, in dem diskursive und materielle Versatzstücke einer politischen Vergangenheit lichtsensibel zum Vorschein treten.¹¹⁹³

Punctum bedient sich in seiner pop-kulturellen Bild-Poetik der Projektion: das Spatium des Gedichts wird quasi zum Bildschirm. Doch die projizierten Frequenzen, darin enthalten Cadáver, autoreflektieren ihren Status und werfen die Frage auf, ob es sich bei der poetischen Operation, derer sie ein Teil sind, um eine Aufklärung, eine Blendung oder einen Traum handelt. Wirkliche Gewissheit wird nicht erwartet: "Cadáver, qué esperabas?".¹¹⁹⁴ Ebenso stellt sich die Frage, ob nicht das Gedicht darauf angelegt ist, selbst ausgeschaltet zu werden, sei der Schirm, auf dem seine Sendung erscheint, nun ein Bildschirm oder der mentale Schirm der Sprechinstanz:

[...]
 todo lo que aparece:
 la materia que se reduce
 a unos manchones de luz diluidos
 moviéndose delante o detrás
 por un fondo inmóvil que se retrae y
 desacelerando, desaparece
 de la pantalla nevada de su mente
 [...]¹¹⁹⁵

Wie für die *Nueva Poesía Argentina* charakteristisch, verwehrt sich Gambarotta der moralischen Denunziation. Der hohe Projektionsgehalt von *Punctum* erleichtert dies, weil die Bewertung telepräsenster Realität obsolet wirkt. Neben dem intermediären und insbesondere intervisuellen Verfahren finden sich in *Punctum* jedoch auch noch rhetorische Methoden, etwa das allegorische Sprechen. Gilt die Allegorie seit Walter Benjamin als eine Aussageform des prekären symbolischen Verweises, die Personifikation und Traueraspekte beinhaltet und gar als posthume Figur aufgefasst werden kann¹¹⁹⁶, dann allegorisiert Gambarottas Cadáver "den Verschwundenen" in einer ruinösen Gestalt und bedeutet damit auch, wie Ana Llurba apostrophiert, "la desaparición de la política misma".¹¹⁹⁷ In Perlonghers "Cadáveres" findet inmitten der barocken Verzweigungen des Gedichts regelmäßig, und vor allem auch am Ende,

¹¹⁹³ Der Text baut dabei beinahe bühnenbildartig Inseln aus Dunkel und Licht auf. 22 Mal fällt die Leitvokabel "luz", an mehrere Stellen wird "beleuchtet", dagegen stellen sich "oscuridad", "oscuras", "oscurecimiento". Insgesamt wirkt *Punctum* aber als helle Kammer, in der verstreute Elemente hervorstechen oder bestechen, verwunden. Auf S. 20 heißt es, als würde Jorge Monteleone paraphrasieren: "[...] un mareo leve le muestra/la obsesión corrosiva por las cosas [...]."

¹¹⁹⁴ Gambarotta, *Punctum*, S. 22.

¹¹⁹⁵ Ders., ebd., S. 96.

¹¹⁹⁶ Hierzu vgl. Idelber Avelar, *Algorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile 2000, S. 22 und S. 24. Avelar erklärt, die postdiktatorischen Fiktionen Lateinamerikas würden eher die fragmentarische Allegorie als das totalisierende Symbol verwenden.

¹¹⁹⁷ Llurba, "Punctum de Martín Gambarotta: La poética de la punzada", a.a.O., S. 84.

noch eine explizit politische, decouvrierende Sprachkritik statt. Topoi der Diktatur – Totenbahnen, Keller und Gräfte – werden als tropische Konstruktionen entlarvt und dem Vorhandensein der Kadaver entgegengesetzt:

Féretros alegóricos!
Sótanos metafóricos!
Pocillos metonímicos!
Ex-plícito!
Hay Cadáveres¹¹⁹⁸

Bei einer Allegorese von *Punctum* hingegen trifft man nur mehr auf einen Rest der politisch-poetischen, posttraumatischen Sprache Perlongher. Unter Umständen kommt es dabei zu assoziativen Entropien, zu einer Gemengelage von Versatzstücken aus ideologischen Diskursen (etwa "lucha de clases") oder bornierten Reden, (z.B. "a los que se creen/albañiles").¹¹⁹⁹ Auf der Ebene der Zeichen ist auffällig, dass die beredten Ellipsenzeichen, die den Text von 1987 in seinen vier vorvorletzten Zeilen prägen, hier und da eingestreut werden.¹²⁰⁰ Doch insgesamt werden die bei Perlongher "explizit ex-plizit" gemachten Kadaver in Gambarottas Text zu impliziten Kadavern, indem sie in die Figur des Cadáver migrieren. Auch die Frage "No hay nadie?", die bei Perlongher mit einem paradoxen "No hay cadáveres" beantwortet ist¹²⁰¹, wird in *Punctum* implizit gestellt, beziehungsweise variiert, als solle der singuläre Status von Cadáver herausgestellt werden. Zumindest sticht die Aussage der letzten Zeile aus der folgenden Passage ins Auge:

Vienen amigos noctámbulos con camperas,
tienen escudos de STP bordados en las mangas,
apagan cigarrillos en las plantas,
putean en italiano, buscan temas
en la radio, pasan emisoras,
envidian el pathos de los pescadores.
Cada uno sabe y hamaca el peso
de sus párpados. Después salen
a bares de taxistas. Todo se mueve
en una luz morbosa, los materiales

¹¹⁹⁸ Néstor Perlongher, "Cadáveres", *a.a.O.*, 61.

¹¹⁹⁹ Ein Beispiel: "'Dale', dice Hielo, ponéte tu remera/del Mono andando en Mula,/quememos estos libros/y salgamos a ver la lucha de clases/en los copetines de la tarde, a los que se creen/albañiles por levantar cuatro bolsas, a pedirle plata/a tu novio que tiene llavero de la CNN,/el que paga 10 dólares por un sandwich/y después siente inconvenientes en la panza/o al otro punto aquel que tenés/el que trae jugadores de/la Federación Boliviana de Fútbol./Después podemos ir en taxi a bailar/a ese galpón que pusieron por discoteca/al ritmo machaque de esa chatarra/cibernetica de tercera mano que ponen.[...]/'". Gambarotta, *Punctum*, S. 48.

¹²⁰⁰ Gambarotta, ebd., S. 18f., S. 29, S. 31, S. 53, *passim*.

¹²⁰¹ Perlongher, "Cadáveres", *a.a.O.*, S. 63.

hechos por el hombre hacen de carnada
y lo único original es el Cadáver.¹²⁰²

Cadáver bewegt sich in einer "Camada" von noktambulen Gestalten mit recht bestimmten Eigenschaften und ist doch das einzige Original.

Babelische Textmaskerade: "Truth of Masks"

Nach der bereits zitierten Passage, in der die Formvollkommenheit des Stirnbeines beschworen wird, fügt sich in *Punctum* ein Diskurs über Masken ein. Eine Schweißerschutzbrille, so heißt es, sei optimal, um sich für eine "Kappung der Nacht" zu wappnen, doch es fehle ein Hammer, um auf das "Holz der Fakten" einzuschlagen: "[...]no hay, [...] máscara más concreta/que estas antiparras de soldador/para pasar la poda de la noche/neutra, no hubo, noche neutra ni clara, no hay martillo/neutro ni pesado, no no, que martille/[...] la madera de los hechos, no hubo,/no hay: Kojak vendió su coche en llanta [...]."¹²⁰³ Ohne diese Sequenz wiederholt verneinender *reduplicatio* durchdringen zu wollen, ließe sich ihr Verweis auf die Maske als Plädoyer für eine wahrheitsstiftende Funktion der Gesichtsbedeckung lesen – im Sinne einer "Truth of Masks". Die *Madres de Plaza de Mayo* haben weiße Masken eingeführt, um auf den *Marichas de la Resistencia* darauf aufmerksam zu machen, dass in der argentinischen Gesellschaft Menschen (und Gesichter) fehlen, weil sie dem erzwungenen Verschwinden zum Opfer gefallen sind. Die demonstrativ-mnemonischen Masken markieren bis heute in vielen lateinamerikanischen Ländern politisch verursachte Leerstellen und stehen für eine Wahrheits- und Gerechtigkeitssuche. In *Punctum* wiederum garantieren Masken das Überleben von Cadáver und seinen Alias'. Sie sind äußerst real, weil sie im medizinischen oder sportlichen, aber auch martialischen Sinne nützen. Folgende Masken werden aufgelistet:

Una máscara real, la máscara
de un arquero de hockey
sobre hielo, el hombre de la máscara
de hierro, una máscara de oxígeno,
una máscara de anestesia, una máscara
de esgrima, el barbijo de enfermero,
una máscara de gas, la mano que hace
de máscara, la máscara que usa
un buzo, la máscara de un soldador.¹²⁰⁴

¹²⁰² Gambarotta, *Punctum*, S. 54.

¹²⁰³ Gambarotta, *Punctum*, S. 26.

¹²⁰⁴ Ders., ebd., S. 38f.

Inmitten des lebensweltlichen, dinglichen und sprachlichen Verneinungs- und Verwirrungsnetzes, inmitten der eigenen textuellen Maskerade von *Punctum*, finden sich in Gambarottas Text noch einige Reflexionen zu babelischer Sprachverwirrung und Berichte über dyslektische Episoden sowie Wünsche nach Sprachverlust. Einerseits erklärt Cadáver, dem Sprechen von zwei Sprachen sei das Sprechen keiner Sprache vorzuziehen: "mejor que saber/2 idiomas es no saber ninguno", andererseits wird der eigentlich sehr belesene Textes subvertiert, als es heißt: "[...] no puedo leer./El párrafo que empiezo y rempiezo [sic]/se detiene, me trabo al llegar a la primera e."¹²⁰⁵ Schließlich wird Nimrod, Tyrann zu Babel, vom Text angesprochen und darüber hinaus eine "[...] máquina fusiladora/que trabaja en und idioma sin vértebras" imaginiert.¹²⁰⁶ Cadávers Pseudonym "Confuncio" ist in diesem Zusammenhang eine besonders sprechende Bezeichnung. Der konfuse Konfuzius personifiziert ein Diskurs der Demenz und (klinischen) Dissoziation:

Confuncio saca la vista del cartel
y en ese momento sin explicación posible
ve irse a una parte de su persona, Kwan-fu-tzu,
por una calle
mientras la otra, una fracción
a su vez de sus mil partes hasta ese momento indivisibles,
se queda parada. [...] ¹²⁰⁷

Epischer *Trash* und schachmatt: "Poesía de los residuos"

An die dissoziative Confuncio-Szene schließt sich an, dass noch Röntgenbilder den Flammen übergeben werden. In der Folge liest sich *Punctum* als zunehmend trashiges Epos – Anahí Mallols Konzept der "poesía de los residuos" scheint immer anwendbarer.¹²⁰⁸ Es fallen Bemerkungen zu Umwandlungsprozessen: "[Lo] que era metal es madera."¹²⁰⁹ Ebenso die epischen Anteile des Textes wirken residual, auch wenn der Text im Vergleich zu den Zyklen *Sendo* und *Relapso+Angola* mit ihren tendenziell kurzgehaltenen Strophen, von denen einige sogar nur zweizeilig und zudem großzügig auf den Seitenräumen platziert sind, mitnichten dem Prinzip der *brevitas* folgt, sondern auf Breite angelegt ist und das Wirken einer Gemeinschaft von postdiktatorischen jugendlichen

¹²⁰⁵ Ebd., S. 53 u. 46. Ana Llorba begreift Gambarottas "prosaische Archäologie" auch als Praxis eines "virtuellen Übersetzens". Vgl. Llorba, "Punctum de Martín Gambarotta: La poética de la punzada", *a.a.O.*, S. 81ff.

¹²⁰⁶ Siehe etwa: "Esto es lo que llamo un/cocktail. Esto es lo que/estoy.... [sic] Nemrod", und: "Nemrod, Nemrod, mundo y submundo,/a causa de qué algunos/hablan dos idiomas/y otros ninguno." Ders., ebd., S. 19 und S. 86. Nemrod könnte allerdings auch eine weitere Referenz meinen, die nicht unbedingt auf die biblische Figur abzielt. Gemeinhin steht Nimrod (bzw. Nemrod) für einen großen Jäger.

¹²⁰⁷ Ebd., S. 35.

¹²⁰⁸ Siehe Mallol, "Nuevos formatos, nuevas lecturas: poesía, velocidad y consumo en los 90", *a.a.O.*

¹²⁰⁹ Gambarotta, *Punctum*, S. 65.

Wiedergängern aufzeichnet.¹²¹⁰ Doch die vielen medialen Einschübe – denen wiederum resthafte ekphrastische Momente zugeordnet werden können – interferieren allzu sehr in dieses System. Und doch ist der Text insgesamt ein weiträumiges Bezugssystem. Dies zeigt sich unter anderem daran, dass ebenso wie in Perlonghers "Cadáveres"¹²¹¹ auf Schlüsselemente des Schachspiels rekurriert wird. Die evozierten Schachzüge gliedern sich in die verbalisierte Bilderstrecke ein, in der die odysseischen, babelischen Figuren Cadáver et al. sehr wohl wie auf einem Bildschirm gebannt, doch auch regelrecht in Schach gehalten werden. *Punctum* fokussiert Pattsituationen in einer Art Lebendschach¹²¹², benennt kämpferische Standorte, in der Figuren von einem entfremdeten Ort zum nächsten verschoben werden und dabei auch noch selbst auf die metaphorischen Feinheiten des strategischen Spiels (Zugzwänge, tote Stellungen, Patt, etc.) zurückgreifen: "[...] Jaque/torre negra toma peón alfil uno/mate/y sabe que todas sus piezas están perdidas".¹²¹³ Cadáver, der Doppel-/Vielfachgänger im großen Katalog der Reste, spricht schließlich einem schwarzen Läufer ins Ohr: "Cadáver, en la petit masacre de tus horas/hablándole al oído a un alfil negro,/este día: parte de la carnaza/".¹²¹⁴ Und das Schachspiel wird zum Vorspiel einer Schlachtere.

Speed Lines: Iggy Pop, "Miss Argentina" und andere rockige Referenzen

Neben seiner visuellen Geschwindigkeit und Televisivität¹²¹⁵ wird *Punctum* auch dort noch zum Express-Text, wo Pop- bzw. Punk- oder Rockmusik der achtziger und 1990er Jahre, insbesondere der *Trash Metal* als weitere intermediale Referenzen dazukommen.¹²¹⁶ Außerdem ist

¹²¹⁰ Erinnert sei an Lukács' Definition, das Epos trage "von alters her" das "Wesenskennzeichen", kein persönliches Schicksal zum Gegenstand zu haben. Vgl. Georg Lukács, *Theorie des Romans*, Darmstadt 1987, S. 64f.

¹²¹¹ Vgl. Perlongher, "Cadáveres", *a.a.O.*, S. 53.

¹²¹² Lebendschach ist eine Form des "Tableau Vivant", bei dem Schachpartien mit echten menschlichen Figuren ausgetragen werden. In der Literatur findet es sich etwa in Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, London 1871 adaptiert, wo verlebendigte Schachfiguren einen womöglich von Alice an die Leser/in gerichteten Code nachspielen. Schachaufstellungen in Literatur und Film kommen in der Regel vor, wenn es ums 'Geschlagenwerden' geht. Stanley Kubrick stellt z.B. in seinem Antikriegsfilm *Paths of Glory* eine Pattsituation zwischen den Alliierten und den deutschen Streitkräften an der Westfront des Ersten Weltkrieges nach. Ein Marmorboden mit Schachbrettmuster in einem Militärgericht verwandelt die strategische Situation an. Stanley Kubrick, *Paths of Glory*, U.S.A 1957, 86 Min. Ebenso existieren satirische Schachspiel-Dramen, z.B. Thomas Middleton, *A Game at Chess*, London 1625.

¹²¹³ Gambarotta, *Punctum*, S. 11.

¹²¹⁴ Ders., ebd., S. 37.

¹²¹⁵ Zum Einfluss von Fernsehästhetik auf Literatur und Film siehe im Übrigen Kathrin Ackermann und Gabriele Holzinger, *Transpositionen des Televisiven: Fernsehen in Literatur und Film*, Bielefeld 2009. Neben der neuen argentinischen Dichtung ist auch das neue argentinische Kino vom Fernsehen grundlegend beeinflusst.

¹²¹⁶ Der Trash Metal ist ein ein sozialkritisches, vom Punk Rock und Hardcore beeinflusstes, aggressives und sehr beschleunigtes Subgenre des Heavy Metal. Anahí Mallol erklärt, die *Nueva Poesía Argentina* sei allgemein von der Rockmusik und deren Geschwindigkeit beeinflusst. Sie bezieht sich dabei auch auf Beatriz Sarlo. Vgl. Mallol, "Nuevos formatos, nuevas lecturas: poesía, velocidad y consumo en los 90", *a.a.O.*

das Poem als "Apotheose des Flüchtigen"¹²¹⁷ selbst schnell und offensiv rezitierbar (d.h. rockig). Dennoch lohnt es sich, die figurative, idographische Anbindung an das Universum des Rock aufzuschlüsseln, von dem aus mehrfach Iggy Pop in den Text übersiedelt. Der prominente Vertreter des Punkrock, der auch Gastfeatures auf Zombie- und *Splatter*-Bühnen nicht scheut, veröffentlicht 1999 die Platte *Avenue B.* mit Stücken wie "Nazi Girlfriend" oder "Miss Argentina".¹²¹⁸ Die Mutmaßungen über die Existenz einer argentinischen Freundin Iggy Pops beschäftigen noch heute argentinische Internet-Foren, wobei "Miss Argentina" als Punk-Variation des Musical-Hits "Don't cry for me Argentina" diskutiert wird.¹²¹⁹ Gambarotta kann "Miss Argentina" beim Verfassen von *Punctum* eigentlich nicht gekannt haben, dennoch ist in dem Zyklus von einer "Novia" Iggy Pops die Rede – und zwar im Zuge eines surreal-rassistischen Diskurses und inmitten eines erst kontemplativen, späterhin neurasthenischen Szenarios, in dem *Underground*-Zeitschriften und blankliegende Hühnerknochen durcheinander wirbeln:

Si viniera la Novia de Iggy Pop
dejarías de poner música de camionero,
dejarías de hacer negradas.

[...]

.....

La Novia de Iggy Pop
era autobiográfica cuando decía
seré concisa. Voy a actuar como
un logo de la desesperación.
Después hizo un gesto de revista under.

[...]

Los huesos mínimos de un pollo
brillaban en el plato

[...].¹²²⁰

Die "Novia de Iggy", die unter anderem als autobiographisches Logo der Verzweiflung und als tätowierte Samtkatze erscheint, dient dem multiplen männlichen Ich – Hielo, Confuncio, Guasuncho, Cadáver – als Passierschein in die *Under*-Welt.¹²²¹ Während Iggy Pops "Miss Argentina" von dem stilsicheren Umgang der titelgebenden Argentinierin mit Blut sowie von ihrer Vorliebe für die Rolling Stones und für Militärmänner erzählt und der Song damit endet,

¹²¹⁷ Mallol, "Nuevos formatos, nuevas lecturas: poesía, velocidad y consumo en los 90", *a.a.O.* Mallol spricht von "apoteosis de lo efímero."

¹²¹⁸ Iggy Pop, *Avenue B.* (CD) Großbritannien 1999, 49: 26 Min. "Miss Argentina": 6. Track, 4:14 Min.

¹²¹⁹ Siehe den Beitrag des Forumteilnehmers "disappearing boy": <http://www.psicofxp.com/forums/musica.41/98316-no-llores-por-mi-argentina-punk.html>. (2. 9. 2009).

¹²²⁰ Gambarotta, *Punctum*, S. 56.

¹²²¹ Vgl. ders., ebd., S. 57.

dass die Dame den, der sie ansingt, lebend begräbt¹²²², mutiert Iggys Freundin bei Gambarotta zur Gemahlin Lou Reeds. Dennoch kommt es vorher noch zu einem blutigen Crescendo, das sich mit der Blutigkeit des Songs von Iggy Pop kurzschließen lässt.

La sangre: pacificada
 más suero, en realidad, que sangre.
 Suero pacífico por sangre
 igual a sangre pacificada;
 sangre con suero que anula
 la sangre real. Las vías
 respiratorias: pacificadas;
 los peces: pacificados; los huesos occipitales,
 también, pacificados. El cemento duro,
 que por definición es duro, de las edificaciones
 del estado: pacificado. Pacificada, además,
 la pupila dilatada a causa
 de una gota para los ojos.
 El parpadeo en el sopor
 ayuda al proceso de pacificación
 general del cuerpo. Los pulmones:
 pacíficos. Agua y arena para hacer cemento:
 pacificados, los músculos de la cara:
 pacificados. Las fundiciones de acero:
 pacificadas; los altos hornos zapla:
 pacificados; en paz descansan las perforadoras
 con mecha especial para talar piedra,
 las soldadoras eléctricas, las pulidoras de metal
 y otras herramientas. ¹²²³

Blutige Zeiten: "Cadáver, esto ya no es rock"

Das Wort "Blut" kommt insgesamt zwanzig Mal in *Punctum* vor, es konterkariert den Diskurs der radiographierten Schädelnähte, Stirnbeine und Augenhöhlen, kurzum jene "trama invertida de los huesos", und fügt sich in die Performierung des Körperlichen ein, die muskulöse, weiche Teile und Schleimhäute zur Sprache bringt. Nach der Befriedung (und Denaturalisierung) von Blut, Atemwegen, Pupille und Gesichtsmuskeln in dieser Passage, die durch die eigenwillige Nutzung trennender Betonungszeichen (Kola und Semikola) auffällt, vermengen sich die korporalen Wege mit den "in Frieden ruhenden" Baumaterialien Zement, Metall, Stein (und ihren Bearbeitungsmedien). Im Anschluss erfolgt eine Blutanalyse: "[...] la enfermera pone en foco una gota de tu sangre/bajo el microscopio, sabiendo mejor que nadie/que ninguno está exento,/lanzado hacia adelante en la carrocería/destartalada del tiempo/con sólo una percha de acero inoxidable/para agarrarse."¹²²⁴ Die Geschwindigkeit von *Punctum* ergibt sich so einerseits

¹²²² In "Miss Argentina" heißt es z.B.: "Miss Argentina [...] /dripping blood with lots of style".

¹²²³ Gambarotta, *Punctum*, S. 49.

¹²²⁴ Diese Verse sind in der Ausgabe von 2011 nicht mehr enthalten. Da die Analyse des Textes von Gambarotta jedoch kurz vor Erscheinen der Neuauflage des Buches fertiggestellt wurde, soll an dieser Stelle aus dem Manuskript zitiert werden, das bis dahin zur Verfügung stand.

aus den *Speed Lines* rockiger Referenzen (Iggy Pop, Lou Reed, Billy Idol) ebenso wie aus fließenden und dennoch mit der Materialwelt enggeführten Elementen des Körpers. Wie in dieser Szene, in der ein skopisches Verfahren zitiert wird und ein Tropfen Blut herangezoomt wird, ist Vergänglichkeit immer wieder Gegenstand der schließlich comichaften Darlegungen. Im zitierten Falle wird sogar eine Genitivmetapher eingebaut ("la carrocería/destartalada del tiempo"): die Zeit ist eine auseinandergebrochene Karosserie. Das demnach doch paradoxe Vergehen von Zeit zeigt der Text etwa durch die sprunghafte Aneinanderreihung von impressiven Szenarien an, die unter dem Eindruck einer natürlichen und jenseits einer "verbalen" Zeit (d.h. über die Angabe, dass Tag oder Nacht sei) registriert werden und zudem metadiskursiv kommentiert werden. In diesem Kontext wird der musikalische bzw. musikhistorische Rekurs ganz explizit aufgezeichnet:

De noche, entre fotocopias del joven Billy Idol
[...]
De noche, en la región alambrada de las ideas, qué bien.
De día, después de una época leguminosa, palabras irreversibles,
tu castellano punk, sangre en la orina
lo siguiente:
un animal cúbico con el perfil de Lenin,
fascículos de la historia del rock
y bajo la iluminación color arroz, blanca gris blanca
la escena ansiosa se desarrolla sin tiempo verbal:
o no pasa nada o no se entiende lo que pasa.¹²²⁵

Zeit ist in *Punctum* grundsätzlich eine essentielle Kategorie. Sie scheint aber vielmehr ein Medium oder Element, und keine Messhilfe, denn die Ereignisse tragen sich in einem gestaltlosen Kontinuum zu: "[...] y nada separa, a no ser/ nada, a ese anteayer de su ayer/y al día antes de ayer de su ayer".¹²²⁶

Ästhetik der Deplatzierung: "¿Esperabas el ferry que cruza de noche?"

In Gambarottas haltlosem Epos, in dem nichts geschieht, was so einfach darlegbar wäre, in dem chronotopische Implosionen sich die Hand geben, treten schließlich auch noch Navajo-Indianer (bzw. Diné) auf. Diese reihen sich womöglich deswegen in die Kette der Helden und Simulationen von *Punctum* ein, weil sie eine hoch codifizierte Sprache sprechen (die im Zweiten Weltkrieg zur chiffrierten Kommunikation eingesetzt wurde). Die Navajos werden nun in einigen soziolektal eingefärbten Passagen als Quasi-Mariachis aufgestellt, bis sie im Chor heulen. Dann steht ein gehandikapter Manolo auf, um dem Werbeslogan "DENN DAS WICHTIGSTE IST MAN SELBST" Folge zu leisten, einen Joghurt zu essen und von seinen (argentinischen) Fans

¹²²⁵ Ebd., S. 89.

¹²²⁶ Ebd., S. 21.

auf *Spanglish* aufgefordert zu werden: "come with your Navajos a vivir to Ciudad Evita".¹²²⁷ Der größte Stamm der indigenen Völker Nordamerikas wird in die im Westen von Gran Buenos Aires gelegene, im Jahr 1947 von Domingo Perón errichtete Stadt eingeladen, die die Form des Profils von Evita Perón besitzt und im Jahr 1997 als "lugar histórica nacional" deklariert wurde. Die Ästhetik der Deplatzierung von *Punctum* findet hier einen ihrer bizarrsten Ausdrücke. Oscar Steimberg weist auf den Cowboy-Ton dieser Ansage hin, die in einer Epoche fällt, in der nichts mehr zu erobern sei.¹²²⁸

Die Deplatzierung drückt sich auch im Topos der Verirrung und permanenten Richtungsänderung aus. Fehlgehende Navigationsversuche sind der Motor des Gedichts, Verirrung ist der Textsinn.¹²²⁹ Auch Mercedes Halfon weist hierauf hin, wenn sie formuliert:

Guasuncho, Cadáver, Confucio, La novia de Iggy Pop, Manolo, héroes rockeros, militantes en nefasta decadencia, dealers, no se sabe bien qué son, ni dónde están. En algún lugar entre el sur de México y el norte de Argentina, donde a la vez que dejan traslucir el derruido orden que los rodea, se eclipsan con una imagen televisiva que siempre viene de los Estados Unidos.¹²³⁰

Das Ende des lyrischen Ichs, das Orientierung bieten könnte, ist in *Punctum* von den ersten Zeilen an besiegelt. Das Kommando übernehmen unbestimmte Gestalten mit merkwürdigen Namen, lumpige Anti-Helden, deren Durchhaltevermögen die Frage aufwirft, was aber eigentlich "der Unterschied zwischen einem Superhelden und einem verwirrten Typen" sei.¹²³¹ Eine marode kollektive Intimität vermittelt sich im *Live-on-Tape*-Format und es drängt sich der Eindruck auf, dies erfolge eher in einem visuellen Stream als vorrangig in Gestalt eines Sprachkunstwerks. Die poetische Aussage ist längst in den Händen des dissidenten Kollektivs, dessen Voranpreschen den Text zum "wüsten Kontinuum" werden lässt.¹²³² Die sprachlichen Register – sie gehören der gesprochenen Sprache an – treiben das Tempo auf ihre Weise an und deplatzieren Momente poetischer Verortung, wenn zum Beispiel der Himmel ins Bild tritt, aber als Topos sofort beiseite geredet wird: "Cielo. Cuando dijo cielo/ nada representó [...]".¹²³³

Die Poetik der Deplatzierung von *Punctum* ließe sich etwa an dieser Aussage synthetisieren, in der es um das Voran- und Wegkommen geht – egal, wohin: "Un auto que los lleve/de donde sea al

¹²²⁷ Manolo ist Mexikaner und trägt einen hochsemantisierten Namen, denn er tut so, als spiele er Gitarre, obgleich er keine Hände hat: "[...] ah, manito no te imaginas lo que te pierdes/ y Manolo mira el fuego y se pone a puntear en su guitarra/mejicana, canturrea/nena estoy cansado de cabalgar sacame las botas/en tanto que más atrás una fila de indios Navajo/se mece de un lado a otro haciendo corito -uuuuuuuuuhhhhhh, sacame las botas/y dejame amar-todos parados delante de un cartel luminoso/que se prende/ PORQUE LO MAS IMPORTANTE dice ES UNO MISMO/y se apaga/de modo que/se ve obligado y le dice/Manolo no puedes tocar no tienes/manos/y Manolo contesta sin mirarlo/sabes eres un buen muchacho/puedes decirme/Manolito si quieres [...]. Siehe ebd., S. 16 f.

¹²²⁸ Oscar Steimberg, "Punctum: Un postfacio", in Gambarotta, *Punctum*, S. 101-108, S. 103.

¹²²⁹ Halfon, "La novia de Iggy Pop", a.a.O.

¹²³⁰ Dies., ebd.

¹²³¹ Vgl. ebd., S. 22.

¹²³² Vgl. Halfon, "La novia de Iggy Pop", a.a.O. Halfon spricht von "desolado continuum poético".

¹²³³ Gambarotta, *Punctum*, S. 32.

lugar que sea."¹²³⁴ Auch andere Vehikel spielen eine Rolle und firmieren zudem noch als Anzeigen für eine unstrukturierte Zeiterfahrung "Cadáver, qué esberabas?/Esperabas el ferry que cruza de noche?". Die nächtliche Fähre bewegt sich im Fahrwasser einer Zeit, die allein vom Einfall des Licht eines Tages bemessen wird und sich schlichtweg nicht mehr einordnen lässt.¹²³⁵

Neben der Erfahrung, dass sich nichts weder räumlich noch zeitlich einordnen lässt, sondern alles in einem haltlosen Kontinuum geschieht, prägen *Punctum* – neben den unzähligen Ausgrenzungsmomenten – einige Vereinigungserfahrungen, die sich als regressive Kompensationen der Haltlosigkeit lesen ließen. So werden schließlich Confuncio und Cadáver zueinander gebettet, damit sie dem Ende der "Aaalatmung" des anderen lauschen – die gleichsam die eigene ist.¹²³⁶ Der echte (plurale) Held (oder: "El que se apellidaba Héroe") ist in *Punctum* somit jener, der dissimuliert, einverleibt oder unsichtbar wird. Oder jener, der sich als "héroe del Barrio Pepsi" mit den Simulakren des hypermodernen Kapitalismus vertauscht.¹²³⁷

Schlafwandelnde Freunde, Pop-Idole und deren wüste Freundinnen, Navajo-Indianer, aufflackernde und verlöschende Bildschirme, Lichtwüsten und Schattenkabinette: *Punctum* ist ein unbegrenzter Raum der Wanderungen, Wendungen und Wandlungen.¹²³⁸ So nimmt es kein Wunder, dass Oscar Steimberg dem Prinzip der "mudanza" einen ritualhaften Stellenwert beimisst und zudem darüber nachdenkt, wie der Text *Punctum* selbst zu verorten sei: ¿Dónde ubicar *Punctum*?¹²³⁹

Komplott gegen eine lineare Erinnerung an das erzwungene Verschwinden

Wie gestaltet sich das Geschichtsbild von *Punctum*? Es gibt, das ist evident, kein eines Bild. In der intermedialen Bild-Text-Strecke des residualen Epos ist nicht nur – in Worten Monteleones – der poetische Blick "angeätzt". Der poetische Loop, der *Punctum* ist, macht transparent, dass Geschichte Sprache korrumpieren und Subjekte zerlegen kann. Gambarotta selbst erklärt, Poesie zu schreiben hieße, sich von entfremdeter und missverstandener Sprache zu distanzieren.¹²⁴⁰ Seine eigene Sprache operiert interreferentiell, destabilisiert chronotopische Räume, verrückt

¹²³⁴ Ders., ebd.

¹²³⁵ Vgl. ebd., S. 22.

¹²³⁶ Vgl. ebd., S. 53: "Esa noche,/Confuncio dormía con el Cadáver/en una bolsa de dormir/por una razón simple:/quería estar ahí/cuando su respiración de anguila parara".

¹²³⁷ Vgl. ebd., S. 12.

¹²³⁸ Etwa: "[estar con Hielo/es lo mismo que estar/con nadie. Hielo, que podría llegar a ser el potencial simple de Confuncio [...]". Siehe ebd., S. 45.

¹²³⁹ Steimberg, "Punctum: Un postfacio", a.a.O., S. 103 und 101.

¹²⁴⁰ Vgl. Gambarotta in Pablo Basadre G., "¿Quién es Gambarotta?"; in der chilenischen *La Nación* am 23. März 2003. Alle weiteren Aussagen von Gambarotta, so nicht anders markiert, aus diesem Interview.

http://www.lanacion.cl/p4_lanacion/antialone.html?page=http://www.lanacion.cl/p4_lanacion/site/artic/20030322/pags/20030322173321.html. (4. 9.2009).

Gegenstände und entwirft delirante Sprechinstanzen. All das ist politisch. *Punctum* wird deswegen auch der zweiten Periode der "poesía de los noventa" zugerechnet, als diese sich zu politisieren begann.¹²⁴¹ Im Klappentext der Neuauflage dieses Gedichtzyklus aus dem Jahr 2011 heißt es wiederum:

Publicado en 1996, *Punctum* parte en dos la década neoliberal con una análisis coyuntural. En constante coqueteo con la profecía y el panfleto, delirio bovarista [...] [y] quema de todos los puentes con un pasado literario e histórico al que la escritura no deja de hurgar como un buitres las entrañas de un cadáver, contracara distópica de una utopía mediática, aullido punk en los nervios electrificados de lectores antes adormecidos [...].¹²⁴²

Auffällig ist zum einen das Bild der abgebrochenen Brücken, zum anderen das des Geiers, der in den Eingeweiden der Dystopie wühlt, damit schläfrig gewordene Leser erwachen mögen. Im Zusammenhang mit der Erinnerung an das erzwungene Verschwinden erbringt *Punctum* einige Verweise unter vielen anderen, die zudem transgressiv ausfallen. Im "país de los 50.000 abogados", im Land der 50.000 Anwälte (und 30.000 Verschwundenen) – als das Argentinien implizit neben allen anderen Chronotopien erscheint¹²⁴³ – wirken verlorengegangene Körper nach. Direkte Hinweise auf die Thematik gibt es kaum, Indizien müssen gesucht werden. So handelt es sich bei den bereits zitierten Radiographien um forensische. Auch die "viuda de Noble" taucht auf. Es geht, wie gesagt, um die der illegalen Kindesadoption beschuldigten Medien-Magnatin Ernestina Herrera de Noble:

[...] es piedra envasada
en el país de los 50.000 abogados,
entonces quemá las radiografías,
pintá los huesos de caballo, entregá el escudo,
avisale, andá, que esto se pone raro
a la viuda de Noble,
lo que era metal es madera,
lo que era, no, o parecía [...].¹²⁴⁴

Auch Verse aus der Werbe-Lyrik, die *Punctum* einbaut, lassen sich als Slogans einer Geschichte verfälschter Identitäten lesen. Außerdem tauchen Ruinen und Reste der Geschichte eines vom Militär malträtierten Landes auf. Die folgenden Zeilen könnten auch aus einem parodischen Tango stammen:

Más lejos, el brillo,
espeso, de unos focos iluminando

¹²⁴¹ Vgl. Halfon, "La novia de Iggy Pop", a.a.O.

¹²⁴² Klappentext von Gambarotta, *Punctum*, Buenos Aires und Bahía Blanca 2011, ohne Autor/in.

¹²⁴³ Vgl. Gambarotta, *Punctum*, S. 28. Gambarotta zufolge gibt es in Argentinien generell eine beinahe übertriebene Präsenz juristischen Beistands, während mit Menschenrechten fahrlässig umgegangen werde. Gambarotta in der genannten e-mail Korrespondenz mit mir.

¹²⁴⁴ Ebd., S. 65.

el puente hecho por los militares.

.....

.....

..... 1245

Der poetisch stärkste Hinweis auf die Erfahrung der *desaparición forzada* findet sich zweifelsohne im intertextuellen Bezug zu Perlonghers "Cadáveres" und in der Ästhetik des Erscheinens, der "aparición", die *Punctum* betreibt. Der eindeutigste Hinweis indes findet sich zum Ende des Textes, als ein Rachekommando gegen einen einstigen Marineoffiziers fabuliert wird, sich am Ende allerdings herausstellt, dass der Exekutierte ein verkleideter Schriftsteller war:

Yo estaba a cargo de la operación.

Hacía dos días que teníamos al Capitan de Navío

en un departamento seguro del centro.

[...]

Primero cantamos el Himno y la Marcha.

Como último deseo el detenido pidió verse la cara en el espejo.

Un solo tiro en la nuca y estaba muerto.

Pero al darlo vuelta me dí cuenta que no era el Capitan de Navío

sino uno de estos jóvenes narradores actuales con uniforme de la Marina.¹²⁴⁶

Die Passage enthält noch einige Zeilen mehr, in denen das Komplott als "pathetischer Akt" desavouiert wird. Ins Auge sticht wiederum die Formel der ¡Presente!-Litaneien, die an gewaltsam Verschwundene aus unterschiedlichen Perioden der argentinischen Geschichte gemahnt:

Aterrado, miré a los compañeros buscando una

explicación. En vez de un oficial

de las fuerzas armadas

habíamos matado a un joven narrador.

Ellos también enseguida se dieron cuenta del error

pero igual festejaban con los fusiles en alto,

por Julio Troxler, gritaban presente

por Paco Urondo presente

por Felipe Vallese presente

[...] ¹²⁴⁷

Julio Troxler war Peronist, überlebte das Massaker von 1956, das Rodolfo Walsh dazu motivierte, *Operación Masacre* zu schreiben und taucht in diesem testimonialen Werk als Erzähler auf. Er wurde 1974 von der *Triple A* ermordet. Der Schriftsteller Paco Urondo, der bereits in Gelmans Dichtung genannt wurde, fällt dem System von 1976 zum Opfer; Felipe Vallese, ein Peronist und Metallarbeiter, gilt als einer der frühen *desaparecidos* der argentinischen Geschichte, weil er im Jahr

¹²⁴⁵ Ebd., S. 53.

¹²⁴⁶ Ebd., S. 82.

¹²⁴⁷ Ebd.

1962 unter der Regierung José María Guidos verschleppt und ermordet wurde. Es ließe sich auch formulieren, dass *Punctum* an dieser Stelle ein Komplott gegen eine lineare Erinnerung an das zwangsweise Verschwinden anführt, weil die Anrufungen, die die berühmten *desaparecidos* präsent machen (und auch spatial durch die Wortverrückung hervorgehoben sind), keiner chronologischen Ordnung folgen. Genauso wenig hierarchisieren sie die Opfer nach unterschiedlichen Perioden der argentinischen Geschichte. Die drei Verschwundenen werden in eine Szene zitiert, die der transvestischen Poetik von Felix Bruzzone in nichts nachsteht und zudem unterschiedliche mnemonische Anrufungssysteme in eins setzt.

Ausblick: "Erinnerungshunger"

Gambarottas literarische Visualisierungsstrategien kongruieren mit dem *Gros* der Verfahrensweisen der *Nueva Poesía Argentina*, insbesondere mit jener der "poesía de los noventa". Bei beiden handelt es sich, so Mallol, um eine an abstrahierenden Repräsentationsverfahren arme Dichtung, die somit einiges mit der im gleichen Sinne von Sarlo kritisierten neuen Prosa gemein hat. Ihr Minimum an Poetik bedeute aber auch, so Mallol weiter, dass eine "Moral der Literatur" relativ, wenn nicht obsolet geworden sei. Die *Nueva Poesía Argentina* erziele, wie Walter Benjamin einst für das in den dreißiger Jahren massifizierte Kino vorausgesagt habe, in erster Linie einen physischen Schockeffekt. Das Zerteilen der Pampelmuse in *Relapso+Angola*, die mestizischen Fremd-Gestalten in *Seudo* sowie die angerockten Agenten der Dekomposition in *Punctum* produzieren nicht nur gestische *vacuums*.¹²⁴⁸ All diese Figuren und Figurationen gehören in eine komplexe poetische Serie, in eine "matriz tecno", in der jedes Sujet seine Referenz darin findet, dass es, wie Delfina Muschietti anmerkt, eben kein Original mehr gibt: "[...] nada es lo que parece ser, nada es un original, todo merece su doblez".¹²⁴⁹

Und doch überschreiten Gambarottas Vertextungsstrategien, wie sich an der Generierung ihres Geschichtsbildes zeigt, die bewusst ordinären und augenfällig realistischen Schreibweisen vieler anderer Werke der neuen argentinischen Dichtung, und lassen sich deswegen als neo-symbolistisch bezeichnen.¹²⁵⁰ In der Annäherung an die Erfahrung des (erzwungenen) Verschwindens ist sie vor allem in *Punctum* facettenreich und kontra(re)präsentativ, da sie depräsentierende Dispositive recycelt und neu verschaltet.

¹²⁴⁸ Vgl. Mallol, "Nuevos formatos, nuevas lecturas: poesía, velocidad y consumo en los 90", a.a.O. Mallol spricht von einer "pobreza de la representación", die jedoch durch einen theoretischen Diskurs ausgeglichen werde.

¹²⁴⁹ Muschietti formuliert: "[...] desde la matriz tecno, parece, nada es lo que parece ser, nada es un original, todo merece su doblez". Zitiert nach Mallol, ebd.

¹²⁵⁰ Als neo-symbolistisch (und allegorisch) bezeichnet der Autor auch selbst sein Schreiben. In genannter e-mail-Korrespondenz mit mir.

Mallol fragt: "¿Por qué hace falta recurrir a (poner el foco de observación en) las mucosas del cuerpo, la miseria de una pieza de pensión o las marcas y las caras de la tele para tener la ilusión de que se toca lo real [...]?"¹²⁵¹ Für *Punctum* gilt, dass gerade in der trivialen, televisiven und rockigen Matrix, aus der das autoreflexive Subjekt aus der Geschichte gelöst wirkt¹²⁵², ein hyperreferentielles mnemonisches Spatium entsteht, in dem neben Don Quijote und seinem Wegbegleiter neben anderen schimärischen, doch hochkulturellen Referenzen (etwa Goyas Schlaf der Vernunft) auch noch ein "Sr. Hecatombe" sein Unwesen treibt.¹²⁵³ In diese Tour der Referenzen schlägt schließlich ein Erinnerungshunger (oder ein Hunger der Erinnerung) Alarm: "El hambre de la memoria./Espacio. Alimento para gatos. Espacio./Espacio." Zu Erinnerung (und Zukunft) gibt *Punctum* außerdem bekannt: "Hielo saca la basura. De la pieza donde/funcionan los flashes de una memoria fotográfica./Siempre faltan días para algo. Silencio. Está/pensando en un gesto hambriento para la posteridad."¹²⁵⁴

5.1.6 Gesammelte Sprach-Bildstörungen: Von den postmetaphorischen Schreibweisen nach dem Verschwinden

Gambarottas Zyklen *Punctum*, *Relapso+Angola* und *Seudo* wirken bildhaft, weil sie visuell inszeniert und überdies streckenweise ekphrastisch verfasst sind. Doch die Metapher im strengen Sinne, nämlich als sprachliches Instrument, das einander fremde oder gegensätzliche Bedeutungsfelder juxtaaponiert und in dieser Operation zur einer innovativen Wirklichkeitsauffassung führt¹²⁵⁵, kommt in ihnen kaum zum Einsatz. Tamara Kamenszain geht sogar soweit, das Schreiben des Autors neben dem Washington Cucurtos und Roberta Iannamicos gänzlich als metaphernlos einzustufen¹²⁵⁶, obgleich in *Punctum* einige Genitivmetaphern, also weniger anspruchsvolle Varianten der Trope auszumachen sind.

Im Zusammenhang der zentralen Überlegungen dieser Untersuchung stellt sich einerseits die Frage, ob im Verzicht auf Metaphern bereits eine postdiktatorische Aussage liegt oder ob diese einen substantiellen Wechsel der Aussageformen markiert, wenn man sich vor Augen führt, dass das metaphorischen Schreiben während der argentinischen Diktatur doch vor allem auch eine wichtige Funktion angesichts der literarischen Zensur übernehmen musste. Andererseits fragt sich, ob nach der Erfahrung des erzwungenen Verschwindens, die unter anderem eine Erfahrung

¹²⁵¹ Mallol, "Nuevos formatos, nuevas lecturas: poesía, velocidad y consumo en los 90", a.a.O.

¹²⁵² So heißt es programmatisch auf der ersten Seite: "[...] un perro que se da cuenta/que es perro deja de serlo." Gambarotta, *Punctum*, S. 9.

¹²⁵³ Ders., ebd., S. 87.

¹²⁵⁴ Ebd., S. 57.

¹²⁵⁵ Auf die mehr als umfangreiche metaphorologische Forschungsliteratur kann hier nicht eingegangen werden. Neben der bereits erwähnten Referenz zu Hans Blumenbergs "Hintergrundmetaphorik" finden einige wenige klassische und strukturalistische Definitionen kurz Erwähnung. Weiterführend sei genannt: Anselm Haverkamp (Hg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1996.

¹²⁵⁶ Vgl. Kamenszain, *La boca del testimonio*, S. 76.

der manipulierten Repräsentation gewesen ist, nicht das Desiderat eines eigentlicheren Sprechens gilt, weil der nicht adjektivierte Begriff des Verschwindens in Argentinien trotz der juristischen Begriffe, die mittlerweile zur Verfügung stehen, immer noch als metaphorisches Paradigma fortbesteht. Ästhetische Kontra(re)präsentationen des erzwungenen Verschwindens beziehen sich grundsätzlich auf eine Hintergrundmetaphorik, das heißt auf einen Komplex an verbildlichenden Konventionen, die in Argentinien entstanden, um die Tatsache, dass während der letzten Diktatur zehntausende Menschen gewaltsam verschwanden, zu euphemisieren. Gegen diese offizielle Übereinkunft, die sich auch bildlicher Reden bedient hat, weil diese besonders eingängig sind, müssen sich innovative Metaphern richten, also solche, die unter anderem in Zweifel ziehen, ob ein Menschenrechtsverbrechen überhaupt als "Verschwinden" bezeichnet werden kann. Eine grundsätzliche Absage an die metaphorische Option radikalisiert solchen Repräsentationszweifel. Dies gilt nicht nur für das poetische Schreiben. Vor dem Hintergrund des postmodernen Zweifels, ob sich historischer Schrecken überhaupt versprachlichen und literarisieren lasse, werden auch die Möglichkeiten des metaphorischen Erzählens eruiert. Von Interesse ist hier, ob die Metapher in der Prosa zum Intersektionspunkt zwischen verschiedenen Reden und somit zum Instrument der Polyphonie werden kann, das unterschiedliche, auch anti-autoritäre Aktualisierungsmöglichkeiten anbietet.¹²⁵⁷

Wenn Kamenzain in der Dichtung Gambarottas eine Absage an das metaphorische Sprechen vorzufinden meint, stellt sich natürlich die Frage, welchen Metaphernbegriff die Autorin anlegt. Hauptsächlich lassen sich unter den metaphorologischen Theorien die Substitutions- und die Interaktionstheorie unterscheiden. Die zuerst genannte Theorie versteht die Metapher als ein Substitut, das seinen Bezug zu einer zu benennenden Realität (dem Substituenten) dadurch eingeht, dass in ihm zwei heterogene Komponenten in einer Ähnlichkeit-Differenz-Relation synchronisiert werden. Das zu Übersetzende übernimmt dabei die Funktion eines "Bildempfängers" und das Benennende (das Substitut) die des "Bildspenders". Diese triadische Operation bringt – unter "wechselseitiger[r] Spannung" – einen neuen "Sinnraum" hervor.¹²⁵⁸ Für die Interaktionstheorie formuliert Ingendahl, die am metaphorischen Prozess beteiligten Elemente wirkten an der Erstellung eines Weltbildes mit. Das in der Metapher "Angezielte" werde damit zum "Sachverhalt, zum Ereignis oder zur Modalität"¹²⁵⁹

¹²⁵⁷ Vgl. Vittoria Borsò, *a.a.O.*, S. 37.

¹²⁵⁸ Siehe hierzu Vittoria Borsò, *Metapher: Erfahrungs- und Erkenntnismittel*, Tübingen 1985, S. 23 und S. 27.

¹²⁵⁹ Vgl. Werner Ingendahl, *Der metaphorische Prozess*, Darmstadt 1996, S. 306f. Paul Ricœur wiederum formuliert, allein der Kontext eines Textes oder sprachlichen Zeichens sei in der Lage, die Uneindeutigkeit der Sprache aufzuheben. Siehe Paul Ricœur, *Interpretation Theory. Discourse and the Surplus of Meaning*, Fort Worth, 1976. Derrida wiederum betont, die Metapher entziehe sich dem bewussten Schreibprozess. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris 1967, S. 391. Diese Meinung revidiert der Autor später aber, um auf das widerständige Potential der Metapher innerhalb linguistischer und darüber hinaus reichender Diskurse hinzuweisen. Vgl. Derrida, "Mythologie blanche – La métaphore dans le texte philosophique", in *Poétique* Nr. 2 (1971), S. 1-52.

In Gambarottas Bild-Text-Collage bietet sich ein Raum dar, in dem Objekte, die ohnehin keine Originalität kennen, selten mit Vergleichsgegenständen zusammengebracht werden, um eine neue "Gegenstandsdreierheit" zu ergeben. *Punctum* verfährt eher bilderbegrifflich als begriffsbildend. In diesem Sinne ließe sich der Text sich eher mit der Interaktionstheorie lesen¹²⁶⁰ – auch, weil er eigentlich und uneigentlich zugleich ist.¹²⁶¹ Vermittels seiner Transformations- und Recycling-Poetik bringt er ein Weltbild bzw. Realitäts- und Wahrnehmungsbild zur Geltung, das neben den visuellen auch materielle, insbesondere körperliche Modalitäten impliziert, und außerdem mit der Ebene des Schimärenhaften interferiert. Von der Hervorbringung eines neuen Sinnraumes ist deswegen weniger zu sprechen als davon, dass *Punctum* vor einer Hintergrundmetaphorik aufflimmert, an einigen strukturstarken Stellen intertextuell mit der neobarocken Metaphorik Néstor Perloghers kommuniziert, aber vor allem als televisive Collage eigene Imaginerien zu einer phantasmagorischen Geschichte der Gewalt und Depräsentation aussendet, angesichts derer schwer zwischen Bildempfängern und Bildsendern zu unterscheiden ist. Hervorzuheben ist, dass Begriffe und Permutationen des Verschwindens aufscheinen, die der "Camada" des Autors bekannt sind.¹²⁶² Was die Bildermedien angeht, fragt sich, ob auch hier von der Metapher die Rede sein kann. Denn die Trope ist ursprünglich im Bereich des Wortes angesiedelt, während die fotografische oder filmische Ästhetik vielmehr mit dem Begriff des Symbolischen belegt ist.¹²⁶³ Da spätestens seit der Postmoderne jedoch auch die Bildermedien entscheidende ästhetische und zudem intermediale Erweiterung erfahren haben, ist sie, wie die semiotischen Arbeiten von Christian Metz oder Roland Barthes gezeigt haben, als Variante der Bedeutungsoffenheit visueller Kompositionen anerkannt.¹²⁶⁴ In diesem Sinne ließe sich die Metapher als ein Instrument begreifen, das freiere und zudem intermediale Optionen bietet, eine Wirklichkeit in eine andere zu übertragen.

Seit der Postmoderne ist selbst dort, wo es um die ästhetische Annäherung an historischen Schrecken geht, die Kategorie des Eigentlichen relativiert.¹²⁶⁵ Um zu den Medialisierungsvarianten der *desaparición forzada* zurückzukommen, die die in dieser Untersuchung

¹²⁶⁰ Vgl. Ingendahl, *a.a.O.* S. 306 ff.

¹²⁶¹ Uneigentlichkeit wird gemeinhin als das Aussageniveau der Metapher betrachtet. Doch die Interaktionstheorie geht davon aus, dass es kein uneigentliches Sprechen gibt und man sich "mit Metaphern genauso scharf ausdrücken kann wie mit anderen Wörtern. Auch sie sind eigentlich. Man kann sie nicht durch andere Ausdrücke ersetzen." Harald Weinrich, *Linguistik der Lüge*, Heidelberg 1966, S. 44.

¹²⁶² Bei Herder heißt es noch, der metaphorische Akt bestehe darin, "einem Gegenstand den Namen eines anderen zu geben" und auch, einem nicht-sinnlichen Begriff einen "bekannten, sinnlichen Namen" zu übertragen. Johann Gottlieb Herder, *Sprachphilosophie*, hier die Ausgabe von Erich Heintel, Hamburg 1960, S. 117 und 18.

¹²⁶³ Vgl. Whittock, *Metaphor and Film*, S. 3f.

¹²⁶⁴ Vgl. exemplarisch: Christian Metz, "Le cinema: langue ou language?", in *Communications* Nr. 4, 1964; Roland Barthes, *S/Z*, Paris 1976.

¹²⁶⁵ Die Metapher kann auch als 'Geheimnistägerin' verstanden werden. Das postmoderne Spiel mit der Aporie jedoch führt ebenso dazu, dass dem Geheimnis zwar nicht die Existenz, aber wohl die Bedeutung abgesprochen wird. Dabei kann es auch um Geheimnisse politischer und sozialer Geschichte gehen.

relevanten Werke versuchen, sei betont, dass diese wiederum manche Axiome der Postmoderne relativieren und mitunter doku-essayistische oder performative Verfahrensweisen einbauen. Deswegen sollen in den nächsten Unterkapiteln visuelle und szenisch-performative Produktionen analysiert werden, die sich dem Phänomen des erzwungenen Verschwindens dadurch nähern, dass sie auf archivarisches Material zurückgreifen. Fotografische und filmische Arbeiten bzw. Collagen von Virginia Giannoni, Lucila Quieto und Albertina Carri sowie ein Theaterstück von Lola Arias vollziehen den Schritt vom poetischen Dispositiv eines Werks wie dem Gambarottas zu konkreten visuellen Trägermedien, um insbesondere mit deren Prekarität zu arbeiten, und doch auch phantasmagorische Aspekte derselben hervorzuheben. Metaphorisch verfahren sie im weiteren Sinne, nämlich insofern, als sie das Gemeinte – die Erfahrungen um die *desaparición forzada* – vor Augen führen und residuale Medien, die auf das erzwungene Verschwinden verweisen (z.B. übriggebliebene Fotos von Verschwundenen), in neue, mitunter metamediale und kontra(re)präsentative Systeme übertragen.

5.2 Visuelle Verfahren: Die neuen Versichtbarungen der *desaparición forzada* in der Fotografie

Mi viejo es color sepia, ¿y el tuyo?
- ¡Aguante el blanco y negro!, la foto de mi viejo es la del documento.

Konversation zwischen zwei betroffenen Mitgliedern von H.I.J.O.S., aufgezeichnet von Julio Pantoja

In *Frames of War* hat Judith Butler darauf hingewiesen, dass die großen internationalen Nachrichtenmedien nicht alle Opfer politischer Gewalt gleichermaßen sichtbar, sondern einige sogar unsichtbar werden lassen. Die Autorin geht deswegen davon aus, dass sich Visibilität und Vulnerabilität reziprok zueinander verhalten. Die Zusammenhänge von Verletzbarkeit und Versichtbarungsdispositiven sind nun auch in der televisiven Poetik Gambarottas deutlich geworden. Die Antihelden in *Punctum* sind traumatisiert, werden aber als solche nicht in regulären Bildern 'gesendet', sondern erscheinen als Interferenzen, als Bildstörungen und Schimären. Gambarottas visuelle Poetik ist exemplarisch für eine Reihe ästhetischer Medialisierungen der "Camada Cadáver", die posttraumatische, also durch Verletzung hervorgerufene Sinnestäuschungen oder Wahrnehmungsverschiebungen als Bild, Text- und Körperstörungen wirken lassen, um an das erzwungene Verschwinden zu erinnern und sich auch weiterhin mit dem "percepticidio" auseinanderzusetzen. Insbesondere die Bildermedien, um die es im Folgenden geht, arbeiten sich an den Bilder- und Wirklichkeitsauslassungen, die während der argentinischen Diktatur in wahrnehmungs- und handlungsregulierenden *Frames* entstanden, ab. Sie haben ergo mit einer diktatorischen Kultur der Verunsichtbarung zu tun, auf die nach der

Diktatur mit retrospektiver Kritik und kritischen Bilderproduktionen reagiert wurde. Selbstredend sind die von den *Madres de Plaza de Mayo* bereits im Jahr 1977 eingeführten, pragmatisch-symbolischen Versichtbarungsstrategien eine wichtige Referenz. Sie werden bereits ab Mitte der 1990er Jahre mit den *escraches* fortgesetzt, mit dem Unterschied, dass vor allem Fotos von Tätern (und deren Strafregister) veröffentlicht werden. Während also der Diktatorenroman von einer Prosa des Verschwindens abgelöst wird, treten an die Stelle der Konterfeie der *desaparecidos* jene der *desaparecedores*.

Die visuellen Produktionen der in der "Camada Cadáver" zusammengefassten Nachkommen der Diktaturopfer wiederum stehen in engem Zusammenhang mit den visuellen Massenmedien und nutzen weniger klassische Darstellungsmodi (wie etwas das Konterfei). Von den zivilgesellschaftlichen Memoriadesideraten koppeln sie sich deshalb aber nicht ab. Vielmehr knüpfen sie auf ihre Weise an die visuelle Memoria an, die unter der Diktatur entstand, in der Redemokratisierungsphase pluralisiert wurde und nach den ersten Jahren des Menemismus erneut politisiert werden musste, indem sie interreferentielle Neukompositionen verfassen, die Bilder des Verlustes, der Abwesenheit und der Verwundbarkeit unter der Maßgabe einer spät-postdiktatorischen Kontrainformation und Gegen-Trauer in diverse Collagetechniken übersetzen. Die im Folgenden relevanten Produktionen vergegenwärtigen Depräsentiertes in Form von des- und re-orientierenden Sichteinnahmen, und stellen neue Perspektiven, Retro- und Prospektiven her, die die Analyse der politischen und sozialen Vergangenheit nicht außer Acht lassen. In manchen Fällen kommt es außerdem zu monsterhaften, karnevalesken oder grotesken Ausdrücken.



Abbildungen 88-89: Lucila Quieto, "Arqueología de la Ausencia"(1999-2001)

In diesen mnemonischen Dispositiven werden subjektive Vorstellungsbilder über hybride oder paradoxe Verbildlichungsformate (Spiegelungen, Transpositionen, Metamorphosen) transponiert. Die Vergangenheitsaufnahmen fallen kritisch-kontemplativ aus, manche 'huschen nur vorbei'. In

jedem Fall eignen sie sich die simulakrischen Aspekte der gewaltsamen Depräsentation kontra(re)präsentativ an.

In diesem Unterkapitel wird es um Virginias Giannonis Foto-Text-Installation "Poesía diaria" und Lucilas Quietos "Arqueología de la ausencia" gehen. Da diese jedoch erst auf Arbeiten aus der Zwischengeneration folgen, die ebenso projektiv, inter- und metamedial und materiell verfahren, soll zuvor neben einigen wahrnehmungstheoretischen Bemerkungen noch etwas zu den Vor-Arbeiten von Gustavo Germano, Helen Zout und Julio Pantoja gesagt werden.

5.2.1 Sichtweisen der Zwischengeneration seit 1996: "Ausencias"/"Huellas de desapariciones"/"Hijos, después"

In *Porquoi tout n'a-t-il-pas déjà disparu* erklärt Jean Baudrillard, Verschwinden im phänomenologischen Sinne bedeute lediglich, dass etwas den Bereich des Wahrnehmbaren verlasse. Verschwinden – also die Passage vor der Abwesenheit – sei allerdings schwer zu beobachten und darzustellen, und werfe die Frage auf, ob es sich um einen normalen oder ein erwirkten (Ausnahme-) Zustand bzw. Übergang handele. Gleichzeitig stellt der Autor fest, dass nichts je wirklich verschwindet. Für diese Untersuchung kann gelten: Nichts ist spurlos abwesend. Insbesondere steht die Überlegung im Vordergrund, ob es möglich ist, diskursive, materielle und imaginäre Spuren aufzunehmen, die zum Verschwinden zurückführen.

Viele der ästhetischen Versichtbarungsversuche der *desaparición forzada* sind von solchen Ausgangsüberlegungen motiviert. Je größer die historische Distanz zum Gegenstand wird, je stärker sich die *longue durée* der Abwesenheit der Diktaturopfer manifestiert, umso prägnanter wird aber auch der Zweifel, wie die Spuren aufzunehmen seien und wohin sie genau führen. Dabei spielt auch eine Rolle, ob es mediale und mnemonische Hilfsmittel gibt, ob etwa auf Bilderreserven zurückgegriffen werden kann oder nicht, und ob in diesem Falle vielmehr neue Bildnotwendigkeiten entstehen. Noch einmal sei die Fotografie als identitätsverstetigendes, ergo dem erzwungenen Verschwinden entgegenwirkendes Memoria-Medium, doch auch als Zielobjekt des "percepticidio" herausgestellt:

La fotografía se contrapone con la idea de la desaparición, es precisamente una antítesis del olvido. Un retrato es la prueba irrefutable de que esa persona existió. Esa idea desvelaba a los represores. El concepto del "desaparecido" pretende negarle entidad a una persona que tuvo una acción política opositora, llegando a la pretensión de poner en duda su existencia misma. Por esa razón junto a libros y discos considerados "subversivos", también zambulleron en las sombras a las fotos familiares de muchos desaparecidos. Tal vez muchos de estos ejecutores ni se lo plantearon concientemente en esos términos, pero allí estuvieron y así lo hicieron.¹²⁶⁶

¹²⁶⁶ Julio Pantoja, "Los Hijos, Tucumán veinte años después". Text zum Werk, auf <http://www.juliopantoja.com.ar/Reportajes/HijosTodos%28texto%29.htm>. (18. 1. 2011).

Die Fotografie, so erklärt der Fotograf Julio Pantoja, sei die Antithese des Vergessens. Sie liefere ein unwiderlegbares Zeugnis darüber, dass jemand existiert hat. Deswegen sei es auch zu "fotos secuestradas" gekommen: mit dem Verschwinden der Bildträger war das Verschwinden komplett.

Im Folgenden wird dargelegt, in welcher Weise die fotografischen Arbeiten von Helen Zout, Gustavo Germano und Julio Pantoja mit den medialen und mnemonischen Eigenheiten der Fotografie umgehen und wie sie darauf hinweisen, dass in Argentinien Bildmaterial, das die einstige Existenz der Verschwundenen dokumentierte, ebenso vernichtet wurde – und dass deswegen jede fotografische Spur relevant und politisch ist. Die Arbeiten "Ausencias", "Huellas de desapariciones" und "Hijos, después" versuchen das erzwungene Verschwinden zu versichtbaren, indem sie mit der Kategorie des Repräsentativen sparsam umgehen und die spurenhafte Nachwirkung von Depräsentation mit fotografischen Mitteln adaptieren.

Helen Zout, "Huellas de desapariciones" (1999-2000)

Die im Jahr 1957 geborene Fotokünstlerin Helen Zout war ursprünglich Pressefotografin¹²⁶⁷, was sich bis dato auf ihre Arbeitsweise niederschlägt. In den Jahren 1994-1999 zum Beispiel erstellt sie eine reportageartige Bilderserie aidskranker Kinder. Darauf folgt die im *Centro Cultural Recoleta* ausgestellte Serie "Huellas de desapariciones durante la última dictadura militar argentina." Diese Serie ist in Gänze auf der *Homepage* der Künstlerin einzusehen und mit einem Vorwort von Osvaldo Bayer versehen.¹²⁶⁸ Danach durchsucht Zout Polizei- und Geheimdienstarchive, um Bildmaterial, das dem "botín de guerra" anheimgefallen ist, zurückzufordern und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Das Ergebnis wird 2005 unter dem Titel "Imágenes robadas, imágenes recuperadas" zusammengefasst.¹²⁶⁹ Zwei Jahre später beteiligt sich Zout neben anderen Künstler/innen an der Ausstellung "Espacios de Ausencia". Die Exponate dieses Projekts widmen sich Räumen oder Orten, die zwar leer oder verlassen wirken, aber noch Spuren von (gewaltsamen) Geschehnissen aufweisen. Während Gian Paolo Minelli Fotografien eines unter der Diktatur in Betrieb genommenen Gefängnisses, Lisandro Pérez Aznar undeutliche Bilder innerer Landschaften und Marianne Winkelmann Bilder von unabgespültem Geschirr zeigt, bringt Zout das Werk "Escrache" ein, eine Reportage über Spuren, die ein Protest von

¹²⁶⁷ Diesen Beruf teilt sie mit dem im Jahr 1959 geborenen Eduardo Longoni, von dem die berühmten Fotografien der protestierenden *Madres de Plaza de Mayo* stammen. Siehe <http://www.eduardolongoni.com.ar/>. (17. 1. 2010).

¹²⁶⁸ Siehe <http://www.helenzout.com.ar/index.html>. Viele der in diesem Unterkapitel genannten Arbeiten sind außerdem auf der *Site* des 2001 von der *Comisión por la Memoria de la Provincia de Buenos Aires* gegründeten *Museo de Arte y Memoria* zu besuchen: <http://www.comisionporlamemoria.org/museodearteymemoria/el-museo.html>. (Beide Quellen: 17. 1. 2010).

¹²⁶⁹ <http://www.comisionporlamemoria.org/museodearteymemoria/muestras/imagenesrobadas/Im%C3%A1genes%20robadas.pdf>. (17. 1. 2011).

H.I.J.O.S. an dem Wohnhaus eines ehemaligen Teilhabers der letzten argentinischen Diktatur hinterlassen hat.

Zout hat sich mit der *desaparición forzada* auch insofern befasst, als sie an Orten fotografiert hat, an denen gefoltert wurde oder an denen gewaltsam verschwundene Körper angespült wurden. Dennoch beinhaltet ihre Serie "Huellas de desapariciones..." bis auf wenige halbrealistische Aufnahmen von "ex-desaparecidos", also von Verschwundenen, die überlebt haben, in erster Linie spiritistisch oder radiographisch, ja spektographisch wirkende Aufnahmen. Genuin fotografische Mittel (z.B.: durch Lichteinfall erwirkte Schleier, Überbelichtung, Unschärfe, simulierte Halbkörper und Unkörper oder Körper-Duplikate) versuchen den Prozess der Entfernung von Körpern zu vergegenwärtigen, den die ehemaligen Verschwundenen erlitten haben.

María Moreno bezeichnet Zouts Aufnahmen als fotografische *escraches*. Dieser These lässt sich zustimmen, weil die Aufnahmen bildlichen Lärm oder Bildrauschen verursachen, um an die irrepräsentierbaren Folgen der letzten argentinischen Diktatur zu erinnern. Insbesondere spielen sie mit dem ungeklärten, paranormalen Status der Verschwundenen und dem Konzept der "reaparición", das die schwierige Existenz ehemaliger *desaparecidos* prägt:

[...] [la] palabra [desaparecido] conserva siempre un sentido imaginario literal, como si el desaparecido fuera un objeto sustraído a la percepción o se moviera en una dimensión distinta, como entre mundos. Los mismos ex detenidos desaparecidos evocan su cautiverio como una dimensión de suplicio y, al mismo tiempo, inexistencia, o como si hubieran subsistido en una suerte de vida paralela. En las artes plásticas la representación imposible de los desaparecidos ha sido resuelta con el recurso de la silueta, del nombre inscripto como marca. Si la existencia de sobrevivientes se asocia a la idea de reaparición, Helen Zout los fotografía de modo en que éstos porten huellas de ese estado anterior.¹²⁷⁰

Das spezifische Verdienst der Serie "Huellas de desapariciones..." ist es, dass sie das nebulöse Imaginarium, das sich in Argentinien um das Wort "Verschwinden" gebildet hat, mit einem bewusst uneigentlichen und damit doch eigentlichen Gegenentwurf konterkarieren. Die Aufnahmen der Serie machen sichtbar, dass die Körper der Opfer der Diktatur nicht einfach aus dem Bereich der Wahrnehmung substrahiert wurden, sondern dass sie Gewalt erfuhren, ihnen ästhetisch aber trotzdem nur mit phänomenologisch vexierenden Methoden auf die Spuren gekommen werden kann. Zouts Ablichtungen von Ausgrabungs- und Exhumierungsstellen, ehemaligen geheimen Gefangenenlagern und gewissermaßen schuldigen Objekten (z.B. Ford Falcone-Wagen, bei den "vuelos de la muerte" eingesetzte Flugzeuge, usf.) schaffen, so Moreno,

¹²⁷⁰ Vgl. María Moreno, "Sombras", in *Página/12* vom 25. März 2006, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2877-2006-03-25.html>. (30. 1. 2011).

eine "visuelle Ethik der Buchstäblichkeit", weil die Bilder referentiell und dennoch abstrahierend sind.¹²⁷¹



Abbildungen 90-92: Helen Zout, "Huellas de desapariciones" (1999-2000): "Exhumación e identificación de restos óseos, morgue judicial, La Plata"; "Interior de un avión usado en los 'vuelos de la muerte', Museo Aeronáutico de Morón", "Homenaje a Pablo Míguez, joven de 14 años desaparecido en la ESMA"

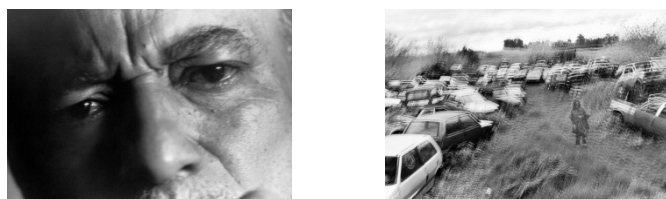
Zout nutzt für ihre fotografischen Evidenzierungen auch Ähnlichkeitsbeziehungen, die im weiteren Sinne als metaphorisch bezeichnet werden können. Die Fotografin arbeitet nicht nur faktual, um die Tatsächlichkeit hervorzukehren, die sich hinter dem Euphemismus des "Verschwindens" verbirgt. Für die Darstellung eines angeblich originalen Todesflug-Fliegers nimmt sie etwa die Fensterscheiben eines lediglich ähnlichen Flugzeuges auf.¹²⁷² Moreno zufolge referiert Zout hier auf eine Methode, die zum Ende des Zweiten Weltkrieges praktiziert wurde, als Pressefotografien von Konzentrationslagern in Ermangelung spezifischen Bildermaterials nicht immer jene Lager darstellten, von denen in den dazugehörigen Artikeln die Rede war. Zout lichtet auf den Fotografien des Flugzeugfensters überdies ihre eigenen Haare ab. Sie bezieht sich hier auf die Aussage eines Täters, beim Verschwischen der Tatspuren sei es äußerst schwierig gewesen, die Haare der Opfer zu entfernen. Neben solchen doku-fiktionalen Arrangements, enthält "Huellas de desapariciones..." auch eine Aufnahme von den Augen des ESMA-Überlebenden Víctor Bastera. Bastera ist während seiner Gefangenschaft nicht nur seinen Peinigern ausgeliefert gewesen, sondern er wurde auch gezwungen, sie zu fotografieren, weil diese amtliche Aufnahmen brauchten. Der ehemalige Verschwundene hat aber nicht nur versucht, eine Kamera auf Kommando zu bedienen, sondern er ist selbst als "biologische Kamera" zu bezeichnen, wie Moreno argumentiert, weil seine Augen (innere) Bilder aufgenommen hätten, die noch auf ihre Entwicklung warten. Zouts Aufnahme von Bastera lässt mögliche Betrachter/innen die Szenen, die Bastera gesehen haben könnte, imaginieren, indem sie lediglich die Zeugen-Augen zeigt.¹²⁷³ Insgesamt gesehen ließe sich formulieren, dass Zouts

¹²⁷¹ Siehe Moreno, ebd. Moreno spricht von einer "ética de la literalidad".

¹²⁷² Vgl. erneut Moreno, "Sombras", a.a.O.

¹²⁷³ Zout nach Moreno, ebd. Siehe ebenso Marcelo Brodsky, in *ESMA. Memoria en construcción: El debate sobre la ESMA*, Buenos Aires 2005. Bastera hat im doppelten Sinne ein "sacar fotos" betrieben, da seine Fotografien den Weg aus dem Lager gefunden haben und z.B. im *Museo de Arte y Memoria in Buenos Aires* der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Ebenso sei noch hingewiesen auf den gleichermaßen im *Museo de Arte y Memoria* ausgestellten

Fotografien im wahrsten Sinne Unbehagen und Unheimlichkeit transportieren und entwickeln, weil sie die Nachwirkung von Depräsentiertem ans Licht bringen.



Abbildungen 93-94: Helen Zout, "Huellas de desapariciones": "Victor Basterra, Sobreviviente de la ESMA"; "Cristina Gioglio, sobreviviente del centro clandestino Arana"

Gustavo Germano, "Ausencias" (1997-2007)

Ebenso Gustavo Germano geht in einer Arbeit Abwesenheit(en) und Verschwinden nach. Im Jahr 1997 hatte Germano, 1963 geboren, mit seinen zwei Brüdern einen Videofilm über das Fehlen eines dritten, unter der Diktatur gewaltsam verschwundenen Bruders gedreht. Daraus geht die fotografische Serie "Ausencias" hervor, eine Sammlung von vierzehn in den 1970er Jahren aufgenommenen, also historischen Familienfotos, denen Germano präsentische Pendants an die Seite stellt. Während die historischen Bilder Familien zeigen, die noch vollzählig sind, führen die Repliken vor Augen, dass diese Familien späterhin Verluste durch erzwungenes Verschwinden erlitten haben. Evident wird dies *ex negativo*, nämlich dadurch, dass die Fotos der Gegenwart einen Fokus auf die Präsenz jener Familienmitglieder legen, die die Diktatur überlebt haben, also nicht verschwunden sind.¹²⁷⁴

Um die Gegenwartsbilder zu erstellen, ist Germano an die historischen Ablichtungsorte zurückgekehrt. Außerdem behält er in den neuen Bildern das szenische Arrangement und die fotografische Komposition der Aufnahmen aus den siebziger Jahren bei. An anderer Stelle ist bereits herausgestrichen worden, dass sich Gewalt und Vernichtung, weil es sich bei diesen in der Regel um plötzlich einbrechende Ereignisse und dynamische Vorgänge handelt, fotografisch nur schwer festhalten lassen. Ähnliches gilt für Verschwinden. Deswegen ist auffällig, dass Horacio Verbitsky an Gustavo Germanos "Ausencias" einen "gesto congelado" herausstreicht. Der

Fotoessay "Nexo" von Brodsky. Brodsky arbeitet mit mnemonischen Verknüpfungen, geht dem Begriff des generationellen Gedächtnisses nach und befasst sich mit der subjektiven fotografischen Dokumentation von sozialer Gewalt. Die Ausstellung bringt Fotografien von Archivmaterial, von Fundstücken aus dem *Parque de la Memoria* in Tucumán und von dem im Jahr 1994 bei einem Anschlag zerstörten Gebäude der AMIA (*Asociación Mutual Israelita Argentina*) in Buenos Aires zusammen. Siehe auch Marcelo Brodsky, *Nexo. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky/Nexo. A photographic essay by Marcelo Brodsky*, Buenos Aires 2001. Die Publikation enthält Beiträge von Horacio González, Andreas Huyssen, Lila Pastoriza und Julia Saltzmann.

¹²⁷⁴ "Ausencias" wurde erstmalig in der *Casa América de Catalunya* gezeigt. Vor ihrer internationalen Tournee, die unter anderem nach Deutschland führt, ist die Ausstellung im Jahr 2008 noch im *Centro Cultural Recoleta* zu sehen. Das Projekt wird unterstützt von: *Registro Único de la Verdad* in Entre Ríos, *Página/12*, der *Asociación de Familiares y Amigos de Detenidos-Desaparecidos* von Entre Ríos und H.I.J.O.S. Siehe den Blog zu Ausencias: <http://ausencias-gustavogermano.blogspot.com/>. (17. 1. 2011), sowie Gustavo Germano, *Ausencias*, Barcelona 2007.

"eingefrorene Gestus" der Serie weise in das Geheimnis der Zeitlichkeit und darüber hinaus in das Gründungstrauma der zeitgenössischen argentinischen Identität ein.¹²⁷⁵

Die Diptycha, die Germano erstellt hat, indem er die "instantáneas" – die familiären Momentaufnahmen oder Schnappschüsse aus den 1970er Jahren – mit den Aufnahmen der Gegenwart kombiniert hat, verlangen, sollen sie ihre ganze Wirkung entfalten, ein *studium*, d.h. ein Interesse an den historischen Informationen der Fotografien¹²⁷⁶. Germanos Diptycha lassen sich sogar als Suchbilder bezeichnen: Sie rufen dazu auf, die zwischen ihnen liegenden Unterschiede herauszufinden. Die hauptsächliche Differenz ist objektiver Natur und besteht darin, dass in den zweiten Aufnahmen mindestens eine Person fehlt und die erneut abgebildeten Personen um dreißig Jahre gealtert sind. Darüber hinaus aber wird die Abwesenheit derer, die auf den Fotos aus den 1970er Jahren noch zu sehen sind, sowie die veränderte Erscheinung derer, die ein zweites Mal abgelichtet werden konnten, symbolisch akzentuiert, wenn auf einem der zweiten Bilder eine überlebende Figur nicht nur unter anderen körperlichen Bedingungen in ebenso veränderter Ausgangsumgebung auftritt, sondern außerdem z.B. einen intensiveren Schatten als in den 1970er Jahren wirft. Oder wenn auf einem weiteren zweiten Bild eine leere Blumenvase gezeigt wird, die aus der Abbildung der 1970er Jahre bekannt ist, hier aber noch mit Blumen bestückt war.



Abbildungen 95-96: Gustavo Germano, "Ausencias" (1997-2007)

Die Repliken der historischen Fotografien liefern konkrete Leerstellen. Es handelt sich um erneute Abbildungen von Menschen, die altern konnten, während ihre Bildbegleiter aus den siebziger Jahren diesem Privileg gewaltsam entrissen wurden.¹²⁷⁷ "Ausencias" greift so auf Präsenzen zurück, die einst mit dem Verfahren der lichtempfindlichen Bildgebung festgehalten

¹²⁷⁵ Horacio Verbitsky, "Prólogo", hier auf der Website des Fotografen: <http://www.gustavogermano.com/> (30. 1. 2011). Verbitsky spricht von "trauma fundador de la identidad argentina contemporánea".

¹²⁷⁶ Vgl. Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, S. 90f., *passim*.

¹²⁷⁷ Gustavo Germano zitiert nach Josep. A. Vilar, "El dolor de lo que nunca pudo ser", in *Página/12*, 23. Oktober 2007, hier im Archiv der Homepage des Fotografen: <http://www.gustavogermano.com/prensa05.pdf>. (17. 1. 2011).

wurden, dann aber gewaltsam verschwanden, um ihnen Identitäten nebenanzustellen, die sich zwar verändert haben, aber noch am Leben sind. So wie Grüner dafür plädiert, Leerstellen in Bildmedien zu schaffen, die Raum für die imaginäre Projektion derer lassen, die gewaltsam verschwanden und so, wie dieser Autor die Fehlstelle schließlich zur (post-)materiellen Bildfunktion erklärt, werden die Absenzen der gewaltsam Verschwundenen in Germanos Serie über die Auslassungen vermittelt, die in den neuen Bildern ins Auge springen, während den noch unbeschwerten historischen Bildern allein jene melancholische Signifikanz eignet, die die Fotografie als solche charakterisiert, weil sie durch die Einfrierung eines Augenblicks das Prinzip der Vergänglichkeit herausstreicht. Dem Sujet entsprechend sind auf den Gegenwarts-Bildern von "Ausencias" keine objektiven Toten zu sehen, ebenso wenig kadaverische Figurationen, die Grüner zufolge den bildgebenden Verfahren zur Verfügung stehen, um das erzwungene Verschwinden doch zum buchstäblichen "Gegenstand" zu machen. Es sind allein gewaltsam Depräsenzierte nicht zu sehen.

In "Ausencias" zeigt sich somit weder die Zurücknahme, die in der Totenfotografie zum Ausdruck kommt, noch der fremde, nach Waldenfels "außerordentliche" Tod. Die Serie von Germano arbeitet vielmehr damit, dass sie in der Differenz zwischen dem ersten und dem zweiten Bild die Fortnahme, d.h. die phänomenologisch verunsichernde Tatsache der Depräsenzierung von Menschen ins Bild rückt und als Bildfunktion nutzt. Es ist nicht Teil des fotografischen Narrativs, dass diese Tatsache mit einem gewaltsamen Tathergang zusammenhängt und einen politischen und historischen Horizont besitzt. Dies muss vielmehr in einem *studium* erfahren und schließlich imaginiert werden. Der *status quo* der zweiten Hälften der Diptycha wiederum setzt die Abwesenheit als Resultat eines Verschwindens.

Der Tradition des Diptychons gemäß besteht die Serie Germanos gewissermaßen aus Andachtsbildern. Rekursive Stilmittel (z.B. die anaphorische Vase) betonen diese symbolische Funktion. Doch ist das Scharnier, das die beiden Hälften weltlicher Dypticha verbindet, im Falle von "Ausencias" durch einen leeren Zwischenraum ersetzt, eine Art *Gap* (wie er aus der sequentiellen Kunst bekannt ist), der das nicht Erzählte oder nicht-Erzählbare konzeptualisiert. Dennoch lässt sich formulieren, dass "Ausencias" in den ersten Bildhälften von unterschiedlichen (Familien-)Leben im Argentinien der 1970er Jahre erzählt und in den zweiten Bildhälften davon, wer diese Zeit überlebt hat und zwanzig Jahre später "im Licht der Abwesenheit" besonders präsent wird. Gabriel Gatti sagt über "Ausencias":

Todas las fotos contienen una falta, y esa ausencia es tremendamente contundente. Hay algo ahí que no se ve pero que llena. Y que oprime y sobrecoge: mirar una foto es soportable, y dos y

tres...Pero la serie completa produce un efecto terriblemente turbador, el de descubrir que el vacío, perdón, que *ese* vacío, está lleno.¹²⁷⁸

Julio Pantoja, "Hijos, Tucumán, 20 años después" (1996)

Julio Pantoja, geboren 1961, beginnt im Jahr 1996 eine dokumentarische Arbeit in der Provinz Tucumán. Dort wurde bereits 1975 unter der Regierung Isabel Peróns ein konterrevolutionärer Einsatz namens "Operativo Independencia" durchgeführt. Offizielles Ziel war eine in der Gegend von Tucumán ansässige Gruppierung des *Ejército Revolucionario del Pueblo*, vor allem aber wurden zivilgesellschaftliche Initiativen und das kulturelle Feld attackiert. Intellektuelle, Künstler/innen sowie Arbeiter/innen wurden Opfer von Verschleppungen, illegaler Gefangennahme, Folter, Mord und Verschwinden. Im Jahr 1976 wurde die Operation intensiviert. Zwanzig Jahre hiernach wird der Hauptverantwortliche der Operation, General Antonio Domingo Bussi in die Regierung der Provinz gewählt, obwohl er des Genozids, der Folter und der Kindesentführung angeklagt ist. Angesichts dieser politischen Ungeheuerlichkeit, die kein Einzelfall ist, fragt sich der Fotograf Pantoja, was aus den Kindern der Opfer der staatsterroristischen Übergriffe geworden ist. Insbesondere interessiert ihn, ob diese Nachfahren, die Ende der neunziger Jahre in etwa so alt sind, wie ihre Eltern alt waren, als sie dem Staatsterror anheimfielen, auf fotografisch sichtbare Weise von ihren Biographien geprägt sind.

Pantoja geht davon aus, dass die Argentinier/innen, die in den 1970er Jahren geboren wurden, einerseits von antiautoritären Denk- und Handlungsweisen und im Speziellen von der nationalen Rockkultur geprägt sind, dass "hijos" und "hijas" aber noch weitere Kennzeichen aufweisen müssen.¹²⁷⁹ Diese Zeichen versucht der Fotograf im Falle der tucumanischen Kinder von Verschwundenen unter Verwendung dokumentarischer und gleichzeitig ästhetischer, metamedialer Verfahrensweisen zu ermitteln. Zu diesem Zweck fertigt er 38 Schwarz-Weiß-Porträts der Nachkommen an. Die Bilder zu "Hijos, Tucumán, 20 años después" entstehen meist über mehrere Tage, weil die Aufnahmen unter anderem an historischen Schauplätzen vorgenommen werden und dies die Beteiligten emotional sehr in Anspruch nimmt. Das Ergebnis der Aufnahmen lässt Pantoja formulieren, den Porträts sei anzusehen, dass die Dargestellten das soziale Engagement ihrer Eltern fortsetzen. Diese ideologische Beharrlichkeit – immerhin hat der "compromiso social" durch die Diktatur und späterhin während des Menemismus große Einbußen erlebt – mache sie als Kinder von Verschwundenen erkennbar. Die Fotos seien Vermittler dieser transgenerationellen Stellungnahme. Zuerst fallen in "Hijos, Tucumán, 20 años

¹²⁷⁸ Gatti, *El Detenido - Desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, S. 120. Kursivierung bei Gatti.

¹²⁷⁹ Siehe hierzu Julio Pantoja, "Los Hijos, Tucumán veinte años después", Text zur Reportage, auf <http://www.juliopantoja.com.ar/Reportajes/HijosTodos%28texto%29.htm>. (18. 1. 2011).

después" analeptische Identifikationen und Überlappungen auf: Die Abgebildeten sind nicht nur in dem Alter, in dem ihre Eltern waren, als sie verschleppt, ermordet und gewaltsam depräsenziert wurden. Pantoja stellt seiner Arbeit eine metadiskursive Reflexion voran, die äußerst kompatibel mit den im Laufe dieser Untersuchung gemachten Beobachtungen ist. Er diagnostiziert bei den Nachkommen der *desaparecidos* eine spezifische mediale Kompetenz und bringt dies in seinen Aufnahmen gemeinsam mit den Porträtierten darüber zum Ausdruck, dass er Metabilder (genauer: metaleptische Fotografien in der Fotografie) integriert, die außerdem die transgenerationelle Verbundenheit betonen:

De allí la decisión de incorporar a la metaimagen como elemento conceptual protagonista, o dicho de otro modo incluir a la fotografía dentro de la fotografía, y de este modo tener en mis fotos esos vínculos de dos generaciones que al mismo tiempo representan a una sola persona en el parecido de los rasgos fisionómicos, y hasta en peinados y posters del Che Guevara adornando los rincones.¹²⁸⁰

Die Porträtierten wählen nicht nur einen adäquaten Ort für ihre eigene Ablichtung, sondern auch eine historische (womöglich einzige) Bildreferenz, zu der sie über affektive und mnemische Gesten in Dialog treten. Außerdem wird jenseits auffälliger physiognomischer Ähnlichkeiten Verbundenheit über den Einsatz von Requisiten ausgedrückt (z.B. Poster sowie andere Bilder im Bild). Diana Taylor weist zudem darauf hin, dass einige der genutzten historischen Fotos identisch mit jenen seien, die die *Madres de Plaza de Mayo* genutzt hätten. Auch betont die Autorin, die Fotos der Verschwundenen wirkten hoffungsvoller als die von Pantoja angefertigten.¹²⁸¹ Die Erklärung hierfür liegt allerdings auf der Hand, sind doch die Fotografien der 1970er Jahre mit einem anderen Zweck aufgenommen worden, als die Reportagefotos der 1990er Jahre-Fotos. Die eingesetzten Fotografien besitzen außerdem einen historischen Wiedererkennungswert und medialisieren den Status des Wiedererscheinens. Gleichfalls Taylor formuliert: "The isolated headshots have a recognizable history. In these photos, the parents reappear as desaparecidos."¹²⁸²

Wie in *Germanos Dypticha* geht es in "Hijos, Tucumán, 20 años después" um die Sichtbarmachung der Abwesenheit, doch ebenso um die Möglichkeiten einer Kontra(re)präsentation, einer Gegenwärtigmachung gegen die Abwesenheit. In dieser Gegenüberstellung wird die bruchhafte Kontinuität ("the line that signals rupture and continuity"¹²⁸³) versichtbart, die Gegenstand der Bilder ist. Zwar beobachtet Taylor: "The place of the missing member of the family is reserved, made visible, through the photograph", doch der Medieneinsatz gilt auch der Sichtbarmachung der Überlebenden. Wenngleich die Fotografien

¹²⁸⁰ Pantoja, "Los Hijos, Tucumán veinte años después", a.a.O.

¹²⁸¹ Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham 2003, S. 183.

¹²⁸² Taylor, a.a.O., S. 183f.

¹²⁸³ Dies, ebd., S. 183..

der Verschwundenen oftmals so ins Bild gehalten werden, dass sie die Antlitze der Kinder teilweise verdecken und so die Logik eines regulären Porträts konterkarieren, wird dennoch der filiale Kontext (Wohnstätten, Requisiten) in die Großaufnahme genommen. Dies gilt insbesondere für einen Teil der Reportage, der auch einige biographische Informationen über die Dargestellten liefert, etwa ihr Alter oder ihren Beruf nennt.



Abbildungen 97-99: Auswahl aus "Hijos, Tucumán, 20 años después" (1996)

Ein anderer Teil der Bilderserie besteht aus Porträts, in denen auf Metamedien verzichtet wird und die Dargestellten anonym bleiben. Sie erscheinen als "N.N.", als noch zu Benennende, und werden auch darüber hinaus nicht identifiziert. Allerdings kommen einige Requisiten zum Einsatz: Masken und Stühle, sowie Kulissen. Während in den metaleptischen Fotografien die *Inter-Images* dazu beitragen, dass die gewaltsam verschwundenen Eltern wiedererscheinen, imaginieren die Überlebenden hier Momente des Entschwindens, und übermitteln diese an die Fotografien, damit diese die Geschichte ihrer Eltern auf eine denkbar abstrakte Weise sichtbar machen.



Abbildungen 100-102: Auswahl aus "Hijos, Tucumán, 20 años después" (1996)

Verfahren der Unkenntlichmachung (z.B. Maskierung oder bei langer Belichtungszeit aufgenommene Bewegung), unterstützen diese Ästhetik der Verundeutlichung, die auch Helen Zout in der phantasmagorischen Fotografie einer Tochter von Verschwundenen anwendet.¹²⁸⁴

¹²⁸⁴ Siehe Helen Zout, "Gabriela Martínez, hija de Marta y José Martínez desaparecidos en 1977", auf der Homepage der Fotografin, <http://www.helenzout.com.ar/desapariciones-18.html>. (30. 1. 2011).

5.2.2 Weitere Versichtbarungsstrategien: "El gran vínculo con la imagen"

Pantoja nennt als ein spezifisches Merkmal der Kinder von zwangsweise Verschwundenen also "el gran vínculo con la imagen y con la fotografía en particular". Außerdem führt er an, dass "hijos" und "hijas" beruflich oftmals mit visuellen Medien zu tun hätten.¹²⁸⁵ Das mag damit zusammenhängen, dass viele dieser Betroffenen ihr (subjektives, kindliches) Gedächtnis von Anbeginn medial stützen mussten, weil sie über keine eigene visuelle Erinnerung an ihre Eltern verfügten. Auch lernen die Nachkommen der Opfer die Fotografie im Zusammenhang des kämpferischen Gestus der *Madres de Plaza de Mayo* kennen und erleben, wie die *Abuelas* die Konterfeie der Verschwundenen in der Suche nach ihren Enkelkindern weiterverwenden. Ebenso die Tatsache, dass ganze familiäre Bilderreservoirs dem "botín de guerra" zum Opfer gefallen sind, wie Zout in ihrer Serie "Imágenes robadas, imágenes recuperadas" belegt, prägt das mediale Memoria-Bewusstsein vieler "hijos" und "hijas" und macht diese sensibel für die offiziellen Bilderrestbestände (Passfotos, etc.).

Fernando Gutiérrez publiziert im Jahr 1997 den Fotozyklus *Treintamil*. Es handelt sich um eines der ersten fotografischen Werk aus den Reihen der postdiktatorischen Generation, das sich mit der visuellen Erinnerung befasst¹²⁸⁶, denn der Autor wurde 1968 geboren und ist wie z.B. Martín Gambarotta jenen zuzuzählen, die die Diktatur in sehr frühen Jahren erlebt haben. *Treintamil* ist doku-fiktional oder essayistisch und zudem metaphorisch verfasst, enthält aber an realen Schauplätzen erstellte Ablichtungen realer Gegenstände. Die auf drei Kapitel verteilten Schwarz-Weiß-Fotografien zeigten Straßenverläufe, Gebäudereste oder Stacheldrähte nehmen sich allerdings sehr unscharf aus und stehen neben Fotografien, auf denen nur mehr Umrisse von Menschen, Schleierhaftes und Schatten zu sehen sind. Auf solche Bilder folgen die Fotografie eines ausrangierten Flugzeugs, die Aufnahme einer flussartigen Oberfläche, die eines unter Wasser gesetzten Waldes.



Abbildungen 103-106: Fernando Gutiérrez, *Treintamil* (1997)

¹²⁸⁵ Pantoja, "Los Hijos, Tucumán veinte años después", ebd. Auch Ana Amado betont, für die Nachkommen der Verschwundenen sei charakteristisch, dass sie sich in erster Linie visuell ausdrücken. Vgl. Ana Amado, "Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción", in dies. und Nora Domínguez, *Lazos de familia*, Buenos Aires, 2004, S. 55f.

¹²⁸⁶ Fernando Gutiérrez, *Treintamil*. Buenos Aires 1997. Ebenso auf der Homepage des Fotografen: <http://www.fernandogutierrez.com.ar/exhibitions.html>. (30. 1. 2011).

Dazu kommen drei interkalierte Textfragmente. Der erste Text schildert eine Kindheitserinnerung, bei der es um eine Begegnung mit der Polizei geht. Der zweite Text ist eine vielzitierte Aussage von General Ibérico Saint-Jean aus dem Jahr 1977, dem die Provinz Buenos Aires unterstand. Bei einem offiziellen Abendessen soll dieser verlaubt haben: "Primero mataremos a todos los subversivos, luego mataremos a sus colaboradores, después a sus simpatizantes, enseguida a aquellos que permanecen indiferentes y, finalmente, mataremos a los tímidos".¹²⁸⁷ Das Zitat wird allein mit dem Hinweis auf die Bedeutung der *Centros Clandestinos de Detención* während der argentinischen Diktatur kommentiert und rangiert vor einem weiteren, nicht belegten Zitat von jemandem, der an den "Todesflügen" beteiligt war, womöglich Alfredo Scilingo.

Gutiérrez' sehr knappes Werk, das sich in seinem Titel auf die Frage von Res' Werk "¿Dónde están...?" zu beziehen bzw. diese zu vervollständigen scheint ("¿Dónde están...[los] Treintamil?")¹²⁸⁸, setzt eine chronotopischen Gedächtnisroute ins Bild, die den Augenblick der Verschleppung, die Situation geheimer Inhaftierung und dann Tatorte des gewaltsamen Verschwindens imaginiert. Doch *Treintamil* endet mit einem Bild der nackten Füße des Fotografen (Abbildung 106), die vor drei Paar ausgetretenen, leeren Schuhen stehen. Die Aufnahme nimmt formal den Dreiertakt der Fotosequenzen auf, konzeptuell rückt sie das wenn auch nur über die nackten Füße angedeutete Subjekt ins Bild zurück.

Wie erneut im Zusammenhang des Theaterstückes von Lola Arias relevant sein wird, sind zurückgebliebene Schuhe für die symbolische Erinnerung an Genozidopfer ein wichtiger Rekurs, wie zuletzt etwa das Budapester Gedenkmal "Cipők a Duna-parton" ('Schuhe am Donauufer') von Gyula Pauer und Can Togay aus dem Jahr 2005 gezeigt hat. Gabriel Gatti wiederum erklärt zu Beginn seiner außergewöhnlichen Studie zu den Narrativen des gewaltsamen Verschwindens, seine Schuhe seien der Standort, von dem aus er – als Sohne eines Verschwundenen – spreche.¹²⁸⁹

Bis nach *Treintamil* fotografische Arbeiten aus den Reihen der Kinder zwangsweise Verschwundener und einiger weiterer Kulturakter/innen entstehen, die ebenso zwischen subjektiven und objektiven Modi oszillieren und die spezifischen Verfahren der Fotografie herausstellen, vergehen etwa zehn Jahre. Eine dieser Produktionen wird von Virginia Giannoni erstellt. Auffällig ist, dass es sich um eine ausgesprochene Recycling-Arbeit handelt.

¹²⁸⁷ Siehe "Murió Saint Jean, el que quería matar a todos", ohne Autor/in, in *Página/12* vom 6. Oktober 2012: <http://www.pagina12.com.ar/diario/ultimas/20-205033-2012-10-06.html>. (6. 10. 2012)

¹²⁸⁸ Desgleichen Fortuny, "Memoria fotográfica. Restos de la desaparición, imágenes familiares y huellas del horror en la fotografía argentina posdictatorial", *a.a.O.*

¹²⁸⁹ Gatti, *El Detenido - Desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, S. 14.

5.2.3 "Esto no es la muerte: Das Recycling der "recordatorios" aus *Página/12* (Virginia Giannoni, 2003-2007)



Abbildung 107:
Virginia Giannoni

Virginia Giannoni, Jahrgang 1971, ist vom erzwungenen Verschwinden nicht direkt betroffen, beginnt aber im Jahr 2002 die seit 1988 in *Página/12* veröffentlichten "recordatorios" zu sammeln und arbeitet dabei auch mit den *Madres de Plaza de Mayo* zusammen.¹²⁹⁰ Ein Jahr darauf zeigt die Künstlerin unter dem Titel "Esto no es la muerte" im *Centro Cultural San Martín* in Buenos Aires eine Auswahl von 450 der insgesamt 4000 zusammengetragenen Trauer/Vermisstenanzeigen¹²⁹¹. Sie tapeziert die Wände des Ausstellungsraumes von oben bis unten mit den Zeitungsannoncen, leuchtet den Raum aus und setzt so, wie Cecilia Sosa erklärt, eine "memoria desnuda" in Szene¹²⁹². Anschließend reist die Ausstellung nach Kolumbien sowie nach Toronto, wo nach Kanada migrierte "familiares" ihre Anzeigen hinzufügen. Im Jahr 2007 werden 200 Anzeigen in dem Band *Poesía diaria. Porque el silencio es mortal* veröffentlicht.¹²⁹³

"Nackte Erinnerung": Aktualisierung der "recordatorios"

Legt man die spanische Wendung "al desnudo" zugrunde, dann ließe sich davon sprechen, dass Giannoni die Erinnerung an die Verschwundenen, wie sie sich in den "recordatorios" vermittelt hat, "offenlegt", weil sie die periodischen Erinnerungstopper aus *Página/12* mitsamt ihrer familiären, narrativ-ikonischen Register exponiert. Der paradoxe kommunikative Status, der den Anzeigen eignete – weil ihre Botschaften auf die Veröffentlichung im Printmedium zugeschnitten waren und doch ausschließende Marker enthielten –, wird durch die Übersetzung aus dem Massenmedium Zeitung in den Ausstellungsraum auf eine neue Weise öffentlich. Giannoni löst die "tumbas de papel" aus *Página/12* mit ihren einst offiziellen fotografischen Trägern und den dazu konträr gesetzten intimen und kämpferischen Texten aus ihrem historischen Affekt-Netz heraus und macht sie zu einer aktualisierten *res publica*, da sich die epigrammatischen Vermisstenpredigten und die imaginären Dialoge mit den Verschwundenen aus *Página/12* in

¹²⁹⁰ Außerdem wurde Giannoni von der Menschenrechtsbehörde von Buenos Aires unterstützt.

¹²⁹¹ Zur Sicht auf beispielhafte Anzeigen vgl. erneut das vorletzte Kapitel.

¹²⁹² Cecilia Sosa, "Esto no es la muerte", in *Página/12* vom 1. September 2003, unter <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-920-2003-09-01.html>. (17. 1. 2011).

¹²⁹³ Virginia Giannoni, *Poesía Diaria. Porque el silencio es mortal*, Buenos Aires 2007.

ihren Augen zu einem allzu statischen *lieu de mémoire* verstetigt hatten.¹²⁹⁴ Diese ästhetische und materielle Weiterverarbeitung der "recordatorios" fällt recht simpel aus: Die Künstlerin scannte die fotografischen und textuellen Ausgangsformate und vergrößerte sie. Dafür mussten einzelne Buchstaben, die über die Jahre undeutlich geworden waren, konturiert werden, was beinahe plastischer Arbeit verlangte: die Anzeigentexte schienen zu Grabinschriften geworden.¹²⁹⁵

Ähnlich der Ausstellung "I/dentidad" lässt sich "Esto no es la muerte" als unmetaphorische Intervention begreifen, die in dieser Qualität auch den Begriff der Nacktheit sinnträchtig werden lässt: Giannonis Ausstellung kam ohne stilistische Volten oder Dekor aus.¹²⁹⁶ Die aus ihrem Ursprungsmedium herausgenommenen und reproduzierten Anzeigen waren lediglich vergrößert, restauriert und vor allem so beleuchtet worden, dass die Schatten derer, die sich die Exponate ansahen, in die Betrachtung einfelen. Wie in anderen Ausstellungen mit vergleichbarer Ausrichtung – neben "I/dentidad" zum Beispiel Marcelo Brodskys "Buena Memoria" – sollte beim Publikum im Angesicht der pinakotekisch versammelten Antlitze der Opfer des erzwungenen Verschwindens das Bewusstsein über die eigene Präsenz bzw. das eigene Überleben geweckt werden.

Dass die Anzeigen in Giannonis Arbeit angehäuft bzw. quantitativ verdichtet wurden, abstrahierte sie wiederum von ihrer im Laufe der Jahre in *Página/12* allzu periodisierten Erinnerungsfunktion. Auch der Zielhorizont der "recordatorios" wurde durch "Esto no es la muerte" erweitert. Denn allein als die Künstlerin ihre Sammlung zur Druckerei brachte, wollte man dort wissen, "wo sie das alles herhabe". "Ahí", kommentiert Giannoni, "me di cuenta de que mucha gente que no lee el diario no sabe que todo esto sucede."¹²⁹⁷

Die thanatologische Publikation: *Poesía diaria* (2007)

Giannonis Buchpublikation "Esto no es la muerte" schlägt bereits im Titel eine thanatologische Metabene an. In der Ausstellung selbst waren den Exponaten Reflexionen wie "¿Qué es estar muerto?", "¿Están muertos[...]?", "¿Los mataron?", "Ésa no es la muerte, ellos siguen vivos, aquí. La muerte es el olvido" hinzugefügt.¹²⁹⁸ Diese Überlegungen galten dem Topos, dass der wahre, endgültige Tod eines Menschen erst durch sein Vergessen besiegelt werde. Die Buchpublikation nimmt diesen Faden auf, fokussiert aber die explizit nicht-epitaphischen Anzeigentexte, deren Autorinnen *en gros* die *Madres de Plaza de Mayo* sind, die die Initiative in *Página/12* einst initiierten,

¹²⁹⁴ Virginia Giannoni, zitiert nach Sosa, ebd.

¹²⁹⁵ Giannoni, ebd. Erinnert sei an Daniel Soríns Roman *Error de cálculo*, in dem das Format der Traueranzeige ebenso aufgegriffen, jedoch mit einem Diskurs zu Nekrophilie und Exhibitionismus kombiniert und damit zu einem massenmedialen Spektakel der postmodernen Gesellschaft wird.

¹²⁹⁶ Giannoni, zitiert nach Sosa, "Esto no es la muerte", a.a.O.

¹²⁹⁷ Ebd.

¹²⁹⁸ Dies., ebd. Siehe zu allen Zitaten auch Giannoni, *Poesía Diaria. Porque el silencio es mortal*.

um täglich ihre Überzeugung zu untermauern, dass es sich bei den Verschwundenen nicht um Tote handelt. Deswegen verwirrt die bereits anlässlich der Ausstellung vorgetragene Erklärung Giannonis, die *Lyrics* der "recordatorios" seien auf Folgendes zurückzuführen: "El que escribe pone el alma allí, habla con sus muertos y es poesía hecha carne. Por eso su desnudez".¹²⁹⁹ Wie in Mariana Enríquez' Erzählung "Cuando hablábamos con los muertos" werden Verschwundene zu Toten, mit denen kommuniziert werden kann. Im Falle der "recordatorios" handelt es sich jedoch nicht um spiritische Verständigungsversuche, sondern um eine pragmatische Poetik, die Giannoni zufolge den mnemonischen Zeitungstopper eignet, die seit 1988 auf das Fehlen eines konkreten Erinnerungsortes für die zwangsweise Verschwundenen aufmerksam machen.

Die an die körperlosen Verschwundenen gerichtete Poesie der "recordatorios" wird Giannoni zufolge "zu Fleisch" und ist darin besonders "offen" – sie ist körperlich, nämlich symbolisch unterstrukturiert, und erfüllt doch eine rituelle Funktion: "[...] poesía no como rima ni verso, sino como el intento de ponerle palabras a lo que no las tiene: a algo que sigue sin tumba y sin nombre".¹³⁰⁰ Giannonis eigenes Sprachverständnis vermittelt sich hier ebenso als schlicht, so dass sich das Engagement für diese "poesía diaria" als kongruent erweist. Herausgestrichen werden kann, dass die Anzeigentexte der "recordatorios" weniger der Tradition der metaphorischen Gedanken- und Gedenklyrik als der des Grabgesanges angehören. Sie waren für ein Pressepublikum zugänglich und sind dank Giannonis Publikation auch für ein breites Lesepublikum erreichbar geworden. Insgesamt lässt sich formulieren, dass das Novum der Arbeit Giannonis darin liegt, die "recordatorios" aus *Página/12* in ihrer Gesamtheit einsehbar gemacht zu haben. Darüber hinaus erinnern die wieder aufgelegten Memoria-Stopper an die Annahme, dass das Verschwinden weniger durch versteigende Monumente zu kontra(re)präsentieren sei, als über "tumbas de papel".

¹²⁹⁹ Dies., ebd.

¹³⁰⁰ Giannoni, zitiert nach Sosa, "Esto no es la muerte", *a.a.O.*

5.2.4 Traumfotos: "Arqueología de la Ausencia" (Lucila Quieto, 1999-2001)

Überblick: Das Werk von Lucila Quieto



Abbildung 108:
Lucila Quieto

Ebenso die 1977 geborene Fotografin Lucila Quieto, deren Vater Carlos Quieto vier Monate vor ihrer Geburt gewaltsam verschwand¹³⁰¹, arbeitet mit Material aus familiären Memoriareerven. Ihr Werk, das im Vergleich zu dem Giannonis ästhetisch sehr komplex ist, erinnert wie die Produktionen von Zout, Germano oder Pantoja an die Memoria-Konzepte Boltanskis. Die Serie "Arqueología de la ausencia" entsteht in den Jahren 1999 bis 2001 und besiegelt Quietos Mitarbeit bei H.I.J.O.S., d.h. sie steht im Zusammenhang eines politischen Engagements, das nach 2003 auch für die offizielle argentinische Erinnerungskultur unter Néstor Kirchner interessant wird. "Arqueología de la ausencia" wird schließlich auf der *Homepage* der Regierung der Stadt Buenos Aires archiviert, im *Museo de Arte y Memoria* ausgestellt, in der H.I.J.O.S.-Ausgabe von *MU* besprochen und als Bildband publiziert.¹³⁰² Quietos Werk gehört somit in das offizielle Korpus ästhetischer Produktionen der "Generación HIJOS".

Index IV

- Synopse von "Arqueología de la Ausencia"
- Das utopische Doppelbild: Der Körper als Bildschirm
- Fotografische Traumarchäologie: "Si querés la foto que siempre soñaste y nunca pudiste tener..."
- Transparente Kontaminationen: *desaparecidos*, "reaparecidos" und "aparecidos"
- Keine Totenfotografie: Die Verschwundenen als Objekte des Bilderbegehrens
- Zeremonielle Zwischenzeiten: Das "Tercer Tiempo" der fotografischen Collagen
- Bildstörungen: Zwischenzeitliche Blickkontakte

¹³⁰¹ Carlos Quieto wurde verschleppt und ist bis heute verschwunden. Seine *Site* auf *Proyecto Desaparecidos*, mit Texten von Lucila Quieto: <http://www.desaparecidos.org/arg/victimas/quietos/carlos.html>. (19. 1.2011).

¹³⁰² Bilder unter http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/lucila_quieto/. (19. 1. 2011). Weiterhin "Nada se pierde", ohne Autor/in, in *MU/Que los parió. Cómo nos está marcando la generación HIJOS*, 22f. Die Buchpublikation: Lucila Quieto, *Arqueologías*, Buenos Aires 2007.

■ "Como un tatuaje" oder "el impacto de esa imagen": Materialität und Medialität ohne Schmerz

Synopse von "Arqueología de la Ausencia"

"Arqueología de la ausencia" ist an die subjektive Erfahrung einer medialen Leerstelle geknüpft. Eines Tages stellt Quieto fest, dass sie kein Foto von sich und ihrem Vater besitzt. Nach einigen Überlegungen, wie es sich auf dieses Vakuum antworten ließe – zum Beispiel mit der Erstellung eines Stammbaums aus Fotografien von Verschwunden und Fotografien deren Kinder – bemerkt Quieto: "Lo que tengo que hacer, me dije, es [...] construir yo esa imagen que siempre había buscado".¹³⁰³ Daraufhin entwickelt die Fotografin ein kontra(re)präsentatives Bilderkonstruktionsverfahren, das irreguläre Bilderwelten entwirft: Sie löst Fotografien ihres Vaters aus dem Familienalbum heraus, scannt sie, projiziert sie auf eine Wand, stellt sich selbst vor die Projektion und nimmt dieses Tableau wiederum auf. Diese Aneignungs- und Intromissionsästhetik hat in Argentinien große Resonanz erfahren.¹³⁰⁴

Das utopische Doppelbild: Der Körper als Bildschirm

Ana Longoni streicht heraus, dass der Körper in Quietos visuellen Neuproduktionen im buchstäblichen Sinne evident und damit selbst zum Medium werde. Zwischen dem Bilderprojektor und der Projektionsfläche erweise sich die Haut der Fotografin als Bildschirm oder gar als Träger dafür, dass die Fotos aus einer anderen Zeit lebendig werden können: "Al colarse entre el proyector y la pared, el efecto fue prodigioso: cuando la piel se evidencia y se vuelve por un instante pantalla, o – mejor – soporte para que esas imágenes de otro tiempo se hagan cuerpo, ocurre el encuentro."¹³⁰⁵ In *La chambre claire* erläutert Roland Barthes, es sei ein großer Unterschied, ob in der Fotografie ein menschliches Wesen oder ein Ding evident werde. Es gehe nicht nur darum, die Existenz eines Menschen zu bestätigen, sondern darum, dessen ganzes, authentisches Wesen einzufangen. Das Gesetz der Fotografie sei es, dieses evident zu machen; dass es ihr gelinge, den wahren, jenseits der Sprache liegenden Ausdruck ("air") eines Menschen zu vermitteln, sei indes selten. Barthes berichtet, er habe einen Quasi-Heureka-Moment erlebt, als er beim Durchgehen der Fotografien seiner verstorbenen Mutter auf eine Aufnahme stieß, die nicht nur deren soziale Identität oder ihre individuelle Erscheinung

¹³⁰³ Lucila Quieto, zitiert nach Ana Longoni, "Apenas, nada menos (en torno a 'Arqueología de la ausencia', de Lucila Quieto)", *a.a.O.*, S. 277.

¹³⁰⁴ Anders als im Falle Virginia Giannonis – womöglich auch, weil Quieto "hija" ist und Giannoni nicht –, sind eine Reihe akademischer und essayistischer Texte zu Quietos Werk entstanden, von denen hier einige zitiert werden.

¹³⁰⁵ Longoni, ebd.

vermittelte, ihn die Mutter also nicht nur wiedererkennen, sondern regelrecht wiederfinden ließ: "Ainsi parcourais-je les photos de ma mère selon un chemin initiatique qui m'amenait à ce cri, fin de tout langage: "*C'est ça!* " [...] je la retrouve: éveil brusque, hors de la "ressemblance": [...] évidence rare, peut-être unique [...]." ¹³⁰⁶

Quieto wiederum kann ihren Vater in keiner Fotografie wiederfinden, weil sie ihn jenseits fotografischer Evidenz kaum gekannt, das heißt ihn nicht erlebt hat. Also sucht sie nach einer fotografischen (Heureka-)Technik, vermittels derer sich eine imaginierte Begegnung mit ihm medialisieren ließe. Sie erwägt, ihren eigenen, fotografisch fixierbaren Körper als Projektionskörper zu nutzen, um die vor dem erzwungenen Verschwinden abgelichtete Figur ihres Vaters im buchstäblichen Sinne aufzunehmen und der historischen Fotografie auf diesem Wege eine wenn auch töchterliche, so doch lebendige Präsenz zu verleihen. Diesen mit dem Bild des Vaters überblendeten Körper fotografiert sie. Der Selbstversuch glückt, das Ergebnis ist ein utopisches Doppelbild ¹³⁰⁷, auf dem sie zusammen mit ihrem Vater zu sehen ist und ihr Tochter-Körper als materielles Medium zur Vergangenheitsvermittlung evident wird.

Fotografische Traumarchäologie: " Si querés tener la foto que siempre soñaste y nunca pudiste tener..."

Nach dem gelungenen Experiment bietet Quieto ihre Dienste bei H.I.J.O.S. an. Sie hängt einen Zettel aus, auf dem sie auch anderen Kindern von Verschwunden ihr jeweiliges Traumfoto in Aussicht stellt: "Si querés tener la foto que siempre soñaste y nunca pudiste tener...". Es entsteht eine Arbeitsgruppe aus 13 "hijos" und "hijas", mit denen Quieto eine Serie von 35 Schwarz-Weiß-Kompositionen erarbeitet. Analog zum Ausgangswerk werden historische Lichtbilder von gewaltsam verschwundenen Eltern mit *ad hoc*-Bildern deren Kinder juxtaponiert. Wie in Pantojas Projekt ist diese Versichtbarungsarbeit mit großem Zeitaufwand verbunden, weil die Projektionsvorlagen, d.h. die Fotografien der verschwundenen Eltern, überhaupt erst recherchiert und ausgewählt werden müssen, und anschließend zu entscheiden ist, welche Gesten den fiktiven Begegnungen mit den *desaparecidos* adäquat sein könnten.

"Arqueología de la Ausencia" besteht aus zwei Teilen. Der erste beruht auf Ausgangsmaterial aus Familienalben, der zweite basiert auf ursprünglich offiziellen Aufnahmen, die Personalausweisen oder anderen amtlichen Nachweisen entnommen wurden. Vor allem die aus dem intimen Medium des Albums exportierten Bilder, denen ein ausgewiesenes subjektives Narrativ des Verlusts eingeschrieben ist, vollziehen einen paradigmatischen Sprung, als sie nach ersten

¹³⁰⁶ Barthes, *La chambre claire*, S. 167f. Kursivierung bei Barthes.

¹³⁰⁷ Das Doppelbild erinnert an ungewollte Doppelbelichtungen, die in der analogen Fotografie vorkommen können, wenn der Film nicht transportiert wurde.

Veröffentlichungen auf Veranstaltungen von H.I.J.O.S. (inklusive *escraches*) in Zeitschriften und Ausstellungen gezeigt werden. Die anderen, nach Roland Barthes "objektiven" oder "steckbrieflichen" Fotografien, die einst Subjekte als Objekte eingefangen haben (und entsprechende "caras de trámite" zeigen)¹³⁰⁸, erhalten durch die Weiterverwendung in "Arqueología de la Ausencia" eine neue Subjektivität.

In beiden Fällen werden die Abgebildeten nicht identifiziert, denn Quieto verzichtet auf Inschriften und Legenden. Die zentrale Funktion von "Arqueología de la Ausencia" ist es, zu vermitteln, wie es in einem Medium zu einer transgenerationellen Begegnung kommen kann, wie in Foto-Collagen Identitäten aus unterschiedlichen politischen Zeiten ästhetisch zusammengebracht werden können, wenngleich es auf der einen Seite um Subjekte geht, die durch ein politisches System ermordet und depräsentiert wurden, auf der anderen Seite um solche, die dieses System unter widrigen Umständen überlebt haben und von den Depräsentierten abstammen.

Versteht sich Archäologie als eine Methode, mittels derer materielle und symbolische Spuren einstiger Gesellschaften analysiert und damit Umbrüche und Transformationen rekonstruiert werden, die diese erlebt haben, damit die Nachwelt Einblicke darin findet, so macht "Arqueología de la ausencia" den tiefen Einschnitt begreifbar, den die letzte Diktatur in der argentinischen Gesellschaft und insbesondere in vielen Familien verursacht hat. Der besondere Rekurs von Quietos Projekt liegt darin, dass es selbst noch eine im materiellen wie symbolische Sinne archäologische Ästhetik anwendet, weil es mit unterschiedlichen medialen Schichten arbeitet.¹³⁰⁹ Und doch handelt es sich vor allem um eine Traumarchäologie, die dem Prinzip folgt, aus differenten fotografischen Schichten utopische Bilder zu erstellen, die in regulären Familienalben einen zentralen Platz einnehmen, von der argentinischen Diktatur jedoch unterbunden wurden: Fotografien von Eltern mit ihren Kindern.

Transparente Kontaminationen: *desaparecidos*, "reaparecidos" und "aparecidos"

Roland Barthes erklärt die Photographie zu einer subtilen Technik. Einerseits verwandele sie das abgelichtete Subjekt in ein Objekt, andererseits werde dieses seiner Transformation in der Regel auch gewahr und erfahre somit ganz bewusst, was es bedeute, "ausgeklammert" zu werden und die Erfahrung des Tode im Kleinen zu antizipieren: "la Photographie [...] représente ce moment

¹³⁰⁸ Vgl. Barthes, *La chambre claire*, S. 29. Die Formulierung "caras de trámite" stammt von Diego Genoud, "Sobre Arqueología de la Ausencia", auf der *Site* des *Ministerio de Educación*: http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/lucila_quieto/critica.html. (16. 4. 2011).

¹³⁰⁹ Zur Fotografie als geschichtetes Objekt siehe Barthes, *La chambre claire*, S. 18.

très subtil où [...] je vis [...] une micro-expérience de la mort (de la parenthèse)."¹³¹⁰ Bei Quietos Collagen, die mit regulären Fotografien kaum zu vergleichen sind, verhält es sich etwas anders: Sie haben die Funktion, politisch erwirkte Ausklammerungen auf subtile Weise fotografisch zu relativieren, nämlich Subjekte, die in den 1970er Jahren gewaltsam depräsenziert wurden, wieder erscheinen zu lassen. Wie in Julio Pantojas Reportage steht die mediale "reaparición" von Verschwundenen im Zentrum und wird mit der Präsenz gegenwärtiger Subjekte verschränkt. Nur diese, also die Kinder der Depräsenzierten, können ihre eigene Vergegenständlichung und Medialisierung reflektieren und außerdem darüber nachdenken, was sie von jener ihrer *post-mortem* erscheinenden Eltern trennt. Im Unterschied zu Pantojas Reportage wird die transgenerationale Kommunikation in "Arqueología de la Ausencia" jedoch nicht über *Inter-Images* realisiert, sondern es kommt zu transparenten Kontaminationen, die dem Collagen-Zyklus eine produktive Geisterhaftigkeit verleihen. Es ließe sich auch von phantastischen Anteilen sprechen, die, wie bereits erwähnt, ebenso in den Arbeiten von Helen Zout eine Rolle spielen. Exemplarisch seien einige Bemerkungen zu Abbildung 110 gemacht: In dieser Collage scheint es, Vater und Sohn lehnten aneinander, ohne dass eindeutig erkennbar ist, wer von beiden wer ist. Diese Zusammenkunft – bei der das eine Gesicht besonnen aus dem Bild herausschaut, das dem Schulterstück zugehörige Gesicht wiederum kaum erkennbar ist – ereignet sich in einem mehrschichtigen Bildgefüge. Im Hintergrund der übereinander Projizierten, von denen einer in der Gegenwart vor der Folie des in der Vergangenheit Abgelichteten fotografiert wurde, ist ein helles Bildfeld zu sehen, das wahrscheinlich aus einer weiteren Fotografie stammt und ein Stück Himmel sowie das Teil eines Autos zeigt. Links neben Vater und Sohn ist eine Lichtquelle zu erkennen, die einen (Innen-)Raum nur spärlich beleuchtet – wahrscheinlich handelt es sich um den Raum der Gegenwart. Die Collage erweist sich als ein synoptisches Feld aus unterschiedlichen Wirklichkeits- und Materialsystemen. Eine der fotografischen Materialschichten der Collage ist beschädigt, angekratzt: es liegt nahe, dass sie das historische Trägermedium darstellt, dessen oberflächliche Qualitäten durch die Remedialisierung sichtbar werden (und sich irritierenderweise über die gesamte Bildfläche erstrecken). Auf den ersten Blick ließe sich der in die Augen der Betrachter/innen schauende junge Mann als *punctum* bezeichnen, weil er zuerst "trifft", doch bei längerem Hinsehen bringt eher das verdeckte Schulterstück die Betrachtung "aus dem Gleichgewicht", wie es bei Roland Barthes heißt ("[le *punctum*] vient déranger le *studium*"¹³¹¹). Er ist der empfindliche Ort der Collage, an dem sich die Frage entzündet, wer von zwei Erscheinenden im Moment der Aufnahme durch Quietos der Lebende war und wer der "reaparecido". Bei Abbildung 109 und Abbildung 111, die frontal gefasst sind,

¹³¹⁰ Barthes, *La chambre claire*, S. 30.

¹³¹¹ Ders., S. 49.

sind die ursprünglich durch Quieto Abgelichteten evidenter. Abbildung 109 basiert auf einem Gruppenfoto, auf das eine "hija" projiziert ist, deren Erscheinungsskala von der auf dem Hypo-Bild Abgelichteten differiert, womit die unterschiedlichen medialen Schichten der Komposition deutlich werden und die Systeminterferenzen geringer ausfallen. Bei Abbildung 111 handelt es sich um eine weitere eigene Collage von Lucila Quieto und ihrem Vater, zu der sich Diego Genoud in einem sehr imaginativen Essay äußert: "Hay otra foto que los muestra juntos. Es una foto carnet. Carlos [Quieto] tiene cara de trámite, de rutina. Quiere terminar con eso y salir a la vida, a continuar con lo suyo. Lo están esperando para una reunión y se hace tarde. Lucila, en cambio, vuelve a aparecer violentada por la presencia de una cámara que la identifica, la vigila, la domestica. Para ella, la foto representa dispositivos de control e inminencia de castigo. Para su viejo, pura burocracia."¹³¹² Die Collage beruht auf dem amtlichen Foto von Carlos Quieto, neben das in kleinerem Format die Gestalt der Tochter projiziert ist, die in Teilen von dem Ausweistempel des väterlichen Bildes verdeckt wird. Neben der "cara de trámite" des verschwundenen Vaters besticht das filiale Antlitz; der frontale Blick eint die Porträts, die parallel erscheinen und doch ein ungleichzeitiges Bilderpaar darstellen.



Abbildungen 109-111: Lucila Quieto, "Arqueología de la Ausencia"

Keine Totenfotografie: Die Verschwundenen als Objekte des Bilderbegehrens

Roland Barthes formuliert ebenso, eine Person, die fotografiert werde, erleide eine Art Einbalsamierung, werde zur "Mort en personne", d.h. entäußert und als eine Art Karteikarte oder gar als Präparat abgelegt.¹³¹³ Der oder die Fotografierte kann jedoch, so Barthes, gleichermaßen Posen, also ausgerichtete und eventuell imponierende Körperhaltungen annehmen – was selbstverständlich voraussetze, dass das Subjekt, das fotografiert werde, spüre, dass und wie sich das Objektiv auf es richtet. Wer fotografiert werde, lege sich einen "anderen Körper" an, verwandele sich in einem durchaus selbstbewussten Akt *a priori* zum Bild.

Anders verhält es sich mit der Kriegsfotografie, die neben der Dokumentation von militärischen Situationen in der Weitaufnahme auch dem Kampf unterworfenen Subjekte in der halbtotalen, der halbnahen oder in der nahen Aufnahme zeigen kann, ohne dass diese bemerken, dass sie

¹³¹² Diego Genoud, "Sobre Arqueología de la Ausencia", *a.a.O.*

¹³¹³ Ebd., S. 30f.

abgeleitet werden. Auch die Totenfotografie, bei der der fotografische Akt keine metaphorische Vergegenständlichung vollzieht, sondern ein einst lebendiges, nach seinem Verscheiden nur mehr physisch präsentes Subjekt aufnimmt, ist ein eigener Fall. Hier wird nicht ein Subjekt zum Objekt, sondern, mit Thomas Macho gesprochen, ein *Double* zum Objekt gemacht. Die Totenfotografie antizipiert nicht den Tod im Kleinen, sie registriert den Tod in konkreter Gestalt an einem Toten. Die Kriegsfotografie wiederum kann – neben der Ablichtung von Toten – sogar den Moment erfassen, in dem der Tod unter Gewalteinwirkung und insbesondere durch Einsatz einer Waffe verursacht wird.

Sind diese Annahmen für die Analyse von "Arquelogía de la Ausencia" fruchtbar zu machen? Die Kalamität der Verschwundenen für die Fotografie liegt ja gerade darin, dass es von ihnen keine materiellen *Doubles* gegeben hat, weil sie vor ihrem Tod und danach depräsenziert wurden. Ebenso wenig wurden sie in ihrer Situation als Verschwundene durch eine Kamera vergegenständlicht. Die Forderungen der *Madres de Plaza de Mayo* nach einem sozial, politisch, juristisch und symbolisch bedeutsamen *habeas corpus*-Prinzip, also nach einem Prinzip, das das Fehlen der Körper der Opfer des argentinischen Regimes und das Desiderat ihrer "aparición" bzw. "aparición con vida" deutlich mache, ist, wie das Werk von Res gezeigt hat, für die postdiktatorische Fotografie in Argentinien ein zentrales Thema. In Quietos Collagen aber geht es vielmehr um das Desiderat einer Verlebendigung im explizit fiktionalen Sinn. Der Fokus liegt auf den Überlebenden der argentinischen Diktatur und auf deren illusionärem und imaginärem Begehren, das heißt auf deren Wunsch, sich ein Bild von einem nur mehr vorgestellten Zusammentreffen mit ihren Eltern zu machen. In den fotografischen Collagen, die Quieto erstellt, geht es somit nicht so sehr darum, dass die Körper – die durch die amtlichen Fotografien oder die Familienbilder, die als Hypo-Bilder genutzt werden, sowie jenen Bildern, die für "Arquelogía de la Ausencia" von den Kindern der Verschwundenen angefertigt wurden – reglos gemacht werden, so dass sich formulieren ließe, sie metonymisierten den Tod. Vielmehr geht es darum, dass die Verschwundenen, die in den 1970er Jahren als gewaltsam Depräsenzierte der Welt der Objekte entzogen wurden, etwa zwanzig Jahre danach vermittelt eines komplexen ästhetischen Verfahrens als Objekte des Bilderbegehrens ihren Nachkommen erscheinen, indem sie als positive Gespenster aus einem fotografischen Zusammenhang herausgelöst und in einer neuen medialen Situation (und Komposition) identitär redefiniert werden. Lucila Quieto bringt Bilder von ehemals vitalen Subjekten, die in den 1970er gewaltsam verschwanden, mit Ablichtungen von gegenwärtigen Subjekten in einer projektiven Klammer zusammen, bei der das Prinzip des Erscheinens in beiden Fällen eine zentrale Rolle spielt. Die *desaparición* der historischen Subjekte, die von der letzten argentinischen Diktatur völlig desozialisiert,

depolitisiert und verunsichtbart wurden, wird damit beantwortet, dass sie eine mediale "reaparición" erfahren, die mit der medialen "aparición" ihrer Kinder juxtaponiert wird.

Zeremonielle Zwischenzeiten: Das "Tercer tiempo" der fotografische Collagen

"Arqueología de la Ausencia" bringt unterschiedliche Zeit- und Körperebenen zueinander, indem ein bereits fotografisch fixierter Vergangenheits-Körper auf oder neben einen Gegenwarts-Körper projiziert wird. So ereignet sich eine chronodimensionale Überlappung.¹³¹⁴ Die dabei entstehenden Trugbilder beziehungsweise "espejismos", wie Ana Amado sie nennt, annullieren oder relativieren Temporalität, bis das Nicht-mehr-Vorhandene und das Noch-Vorhandene auf eine Ebene der Gleichzeitigkeit gehoben werden.¹³¹⁵ Dies entsteht bereits dadurch, dass die Kinder der Verschwundenen in "Arqueología de la Ausencia" wie jene der Reportage von Julio Pantoja in dem Alter sind, in dem ihre Eltern waren, als sie verschwanden. Jordana Blejmar weist in diesem Kontext darauf hin, dass die Collagen von Quieto weder der Vergangenheit noch der Gegenwart, sondern vielmehr einer Zwischenzeit angehören:

Ni en el pasado, ni en el presente, estas imágenes se colocan [...] en un *entre* tiempos, más precisamente, en el abismo que resulta de la convivencia disruptiva entre cuerpos ausentes y otros presentes que sorprenden por su similitud física en tanto (los hijos) tienen ahora la misma edad que los mayores al momento de ser retratados.¹³¹⁶

Mit (gewaltsamem) Verschwinden konnotierte Fotografie eigne, so bemerkt Nelly Richard, jene visuelle Paradoxie, die gemeinhin geisterhaften Erscheinungen zugeschrieben werde. Geister seien ambig und gleichermaßen perverse Register über Anwesend-Abwesendes, Wirklich-Unwirkliches, Sichtbar-Unbegreifbares, Erscheinend-Verschwundenes, Verlorenes und Resthaftes.¹³¹⁷ Kommen auch bei Quieto solche Dichotomien zur Geltung? "Arqueología de la Ausencia" versichtbart vielmehr eine Passage, ja ein phänomenologisches Transitorium, das unheimlich wirkt, weil in ihm unterschiedliche (bzw. unterschiedlich wahrnehmbare) Realitäts- und Zeitsysteme aufeinandertreffen. Die in eins fallenden Bilderwelten und -zeiten sorgen dafür, dass trotz differenter Epochalitäten, denen die "reaparecidos" und die "aparecidos" angehören,

¹³¹⁴ Hierauf weist ebenso Fortuny hin. Vgl. Fortuny, "Memoria fotográfica. Restos de la desaparición, imágenes familiares y huellas del horror en la fotografía argentina posdictatorial", *a.a.O.*

¹³¹⁵ Vgl. Ana Amado, "Herencias...", *a.a.O.*, S. 145. Amado bezieht sich in ihren Überlegungen zur Gleichzeitigkeit auf Roland Barthes.

¹³¹⁶ Jordana Blejmar, "Anacronismos", in *El río sin orillas. Revista de filosofía, cultura y política* Nr. 2, Oktober 2008, S. 200-211, S. 208.

¹³¹⁷ Nelly Richard, "Imagen-recuerdo y borraduras", in dies., *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile 2000, S. 165. Im Original heißt es "lo presente-ausente", "lo real-irreal", "lo visible-intangible", "lo aparecido-desaparecido", "pérdida" und "resto".

utopische und uchronische Wiederbegegnungen von quasizeremonieller Bedeutung stattfinden. Lucila Quieto spricht deswegen von einem "tercer tiempo" ihrer Collagen.¹³¹⁸

Bildstörungen: Zwischenzeitliche Blickkontakte

Quietos Collagen sind somit nicht von Gespenstern frei, sondern zeigen bewusst und im doppelten Sinne imaginierte Identitäten, die durch die *desaparición forzada* zu Alteritäten wurden. Deswegen wurden die Fotos in vielen Ausstellungen schließlich doch mit Legenden versehen. Diese Beschriftungen verliehen "Arqueología de la Ausencia" einen pragmatischen Nutzen und einen Identitätsdiskurs, der die Zwischenzeitlichkeit aufhob und von Quieto nicht autorisiert war.¹³¹⁹ Denn Quietos spektographische Revelationen enthalten Koexistenzen bzw. Koimaginationen zwischen präsentischen und gewaltsam verschwundenen und somit vergangen, abwesenden Figuren, die, analeptisch gesetzt, im gleichen Alter sind und deswegen konventionelle Identitätsparameter verschieben. Das Alter der gegenwärtig Abgelichteten ist, wie in Gustavo Germano "Ausencias", ein vitales, noch vergängliches, jenes der Verschwundenen ein "eingefrorenes". Diese *décalage* lässt Ana Longoni sogar behaupten, die politisch depräsenierten und durch Quieto zur Wiedererscheinung gebrachten Eltern besäßen stärkere Konturen als die lebenden Kinder.¹³²⁰

Schließlich scheint es sogar, als würden die "hijos" und "hijas" – die in der Lage sind, von ihrem eigenen Leben zu erzählen –, in den Schatten (der Gegenwart) treten, damit die Eltern, die Opfer des unnatürlichen Verschwindens wurden, posthum biographischen Raum einnehmen können. Die Koexistenz ist somit auch in diesem Sinne ein Übergang, an dessen Ende eine Übergabe steht: die "escucha social", von der Liliana Feierstein spricht, um die soziale Aufmerksamkeit zu benennen, die den Erzählungen der "hijos" und "hijas" von Seiten der argentinischen Gesellschaft noch zuteil werden müsse,¹³²¹ wird hier denen zugestanden, deren Biographien gekappt und zudem entstellt wurden. Der Unterschied ist allein, dass die Verschwundenen nicht mehr angehört werden können. Deswegen sagt Quieto, auch im Verweis auf die von H.I.J.O.S.

¹³¹⁸ Lucila Quieto zitiert nach Ana Amado, "Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción", in dies. und Nora Domínguez, *Lazos de familia*, Buenos Aires 2004, S. 55f.

¹³¹⁹ Die für die europäische Tournee erstellten Legenden enthalten neben Informationen zu den Verschwundenen (Namen, politisches Engagement, Beruf, Zeitpunkt der Verschleppung). Diese Daten wurden schließlich auch in Quietos Buchpublikation aufgenommen, dazu kommen in der ersten Person abgefasste Informationen zu den "hijos" und "hijas", die jedoch sehr kurz gehalten sind. Genannt werden Vornamen und ob die Kinder auf der Suche nach einem bislang nicht identifizierten Geschwisterkind sind.

¹³²⁰ Ana Longoni fragt sich auch, ob angesichts der Bilder Quietos überhaupt von Alter gesprochen werden könne. Zudem erscheine die genealogische Ordnung wie vertauscht. Im Grunde sei unklar, wer die Eltern und wer die Kinder seien. Vgl. Longoni, "Apenas, nada menos...", *a.a.O.*, S. 288.

¹³²¹ Vgl. Liliana Feierstein, "Por una e(st)ética de la recepción. La escucha social frente a los hijos de detenidos-desaparecidos en Argentina", in *Helix. Heidelberger Beiträge zur Romanistischen Literaturwissenschaft*, Band 5 (2012), S. 123-143.

geleistete Arbeit: "La gran elaboración [...] de H.I.J.O.S. fue reconstruir la persona que es una desaparecido. Una persona que tenía una vida, una profesión, un rol familiar, social. Mi trabajo refleja ese proceso [...]".¹³²² In "Arqueología de la Ausencia" geht es demnach weniger um die strikte Identifizierung der *desaparecidos*, sondern um deren imaginäre Rekonstruktion von Seiten der Nachkommen. Diese werden im Zuge der Arbeit mit Quieto, und mit gewissen Anklängen an die Arbeitsweisen der gewaltsam verschwundenen Eltern, zu einem Kollektiv, das dafür einsteht, dass politische Geschichte ein sozialer Gegenstand werde.

Dennoch steht jede der Collagen von "Arqueología de la Ausencia" auch für sich. Auffällig ist, dass die Präsenzen der Verschwundenen, wenngleich sie Longoni zufolge besonders vital wirken, plan erscheinen, was nicht verwunderlich ist, da die Fotografien, die die Grundlagen der Kompositionen Quietos sind, unter anderem aus bürokratischen Zusammenhängen stammen. Umso plastischer wirken viele der präsentischen Körper der Kinder. Vor allem aber liegt dies daran, dass sie sich gegenüber den Bildern, die sich in dem Bild, das von ihnen gemacht wird, befinden, ausdrücken. Wie in den Fotografien von Pantoja beziehen die "hijos" und "hijas" in "Arqueología de la Ausencia" Stellung, nehmen Meta-Positionen ein, die körperlich unterschiedlich ausgerichtet sind. An den drei folgenden Collagen lässt sich dies nachvollziehen. Abbildung 112 zeigt eine vom Bild ihres Vaters abgewandte "hija", deren Gesicht jedoch von einem Teil der historischen Aufnahme wie überblendet bzw. überschattet ist. Abbildung 113 zeigt eine Profilhaltung, die halbsymmetrisch zu dem überbelichteten Halbprofil der Mutter gesetzt ist, Abbildung 114 eine an den unteren Rand der Collage wie in die Ecke eines Raumes verzogene "hija", die die ebenso angeschnittene Projektion ihres Vaters inmitten eines durch unterschiedliche Linienführungen strukturierten Interieurs buchstäblich beäugt.



Abbildungen 112-114: Lucila Quieto, "Arqueología de la Ausencia"

Ebenso Diego Genoud wird auf dieses Beäugen aufmerksam: "[...] padres e hijos se miran de reojo; ahora miran juntos hacia algún rincón; ahora se desconocen y desconfían. A través de las miradas entablan un nuevo, incipiente diálogo visual." Dem Autor nach handelt es sich um einen bewusst interferierten Blickkontakt, "un diálogo [...] con ruido."¹³²³ Der Begriff des Lärms war im Zusammenhang mit den krachmachenden Memoria-Interventionen im öffentlichen Raum (z.B. *escraches*) gefallen. Im vorliegenden Zusammenhang ließe sich von Bildstörung sprechen

¹³²² Lucila Quieto in MU, "Nada se pierde", ebd., S. 22.

¹³²³ Genoud, "Sobre Arqueología de la Ausencia", a.a.O.

sowie davon, dass diese den zwischenzeitlichen Kontakt von Eltern und Kindern ganz (ab)sichtlich bestimmt.

"Como un tatuaje" oder "el impacto de esa imagen": Materialität und Medialität ohne Schmerz

Zuletzt sei noch die Materialität der Bilder hervorgehoben. Quieto arbeitet nicht mit der digitalen Bildbearbeitung, sondern setzt mit ihrer Collagetechnik eine visuelle Verschränkung, die evident prekär ist.¹³²⁴ Die Doppelbilder von "Arqueología de la Ausencia" konservieren Knicke, Risse und Löcher der historischen Ausgangsbilder und stellen somit Kontra(re)präsentationen *sui generis* dar: Neben der Tatsache, dass die utopischen Spektographien im Umfeld von H.I.J.O.S. entstanden sind und allein deswegen keine Träger "schöner Erinnerung" sein können, sind sie auch als ästhetische Dispositive nicht geschönt. Diese offensive Materialisierung weist Longoni zufolge darauf hin, dass die mediale und auch körperliche Gewährwerdung der gegenwärtigen Abwesenheit, die das gewaltsame Verschwinden bis dato bedeutet, nicht unbedingt schmerzhaft sein muss, weil sie von den in der Gegenwart Abgelichteten wie ein *Tattoo* auf der Haut der getragen wird, bisweilen sogar mit Stolz:

En "Arqueología de la ausencia" la *presencia de la ausencia* es portada en el cuerpo como un tatuaje, una marca indeleble sobre la piel desnuda, llevada con orgullo, sin exhibicionismo ni demandando conmiseración. Mostrando que la memoria no siempre es dolor, a veces es cobijo y es reparo.¹³²⁵

Die Erinnerung an die *desaparecidos*, so die Autorin in ihrer Analyse von "Arqueología de la Ausencia", könne sogar Schutz bieten oder zumindest wiederherstellende Wirkung besitzen. Deswegen führt sie auch diese Aussage Quietos an:

Cuando mostré las fotos a veces veía gente llorando, y eso me daba una bronca. Sí, es doloroso lo que pasó pero hicimos otra cosa con eso. No me gusta que piensen que las hice desde el dolor, sino que sientan el impacto que esa imagen pueda tener sobre ellos. Para mi el trabajo fue reparador. Reparó esa obsesión que tuve durante años de no tener la foto. *Ahora la tengo.*¹³²⁶

Quietos Produktion ist exemplarisch für die Arbeiten der "Camada Cadáver", weil sie offensiv mit dem Verlust umgeht, Obacht vor Affekten hegt und einen Akzent auf die mediale Wirkung legt. Der Motor der Collagen von "Arqueología de la Ausencia" liegt nicht im Schmerz, sondern im Interesse an einem "impacto de la imagen". Stichworte sind somit Bildernotwendigkeit und Bildereindrücklichkeit. Ebenso sei herausgestellt, dass Quieto an die Stelle der Trauerarbeit eine ganz besondere Traumarbeit stellt: Ziel der ästhetischen Strategien von "Arqueología de la

¹³²⁴ Vgl. Hierzu Longoni, "Apenas, nada menos...", S. 281.

¹³²⁵ Longoni, ebd., S. 286. Der Begriff der "presencia de la ausencia" wurde ursprünglich im Zusammenhang mit dem "Siluetazo" verwendet.

¹³²⁶ Longoni, ebd.

Ausencia" ist es, an "unmögliche" Bilder zu kommen.¹³²⁷ Wenn Roland Barthes schreibt: "Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois: elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement"¹³²⁸, dann existieren die unmöglichen Bilder Quietos aufgrund eines Bildermangels, also deswegen, weil es keine Fotografien gibt, die ein wenn auch nur einmaliges Zusammensein der Verschwundenen mit ihren Kindern bezeugen könnten.

Die Collagen aus "Arqueología de la Ausencia" reproduzieren keine Ereignisse, sie produzieren/imaginieren sie. Dabei werden reguläre Zeit- und Raumparameter zurückgestellt und Subjekte bzw. Identitäten aus unterschiedlichen politischen Epochen in einem zwischenzeitlichen Raum zusammen aufgestellt, ohne dass moralisch bewertet wird, dass die einen von diesen durch ein politisches Regime gewaltsam depräsenziert wurden und die anderen diese vermissen. Auch darin ist Quietos Arbeit exemplarisch für die in dieser Untersuchung relevanten Produktionen der "Camada Cadáver". Der Versuch der Fotografin, die ästhetischen Möglichkeiten einer gegenzeitlichen Vergegenwärtigung und Kommunikation sozialer Erfahrung auszuloten, hat andere visuelle Produktionen stark beeinflusst. Nicolás Privideras Film *M* zum Beispiel nimmt die Technik des Doppelbildes auf.

5.2.5 Gesamterscheinung: Das Verschwinden zur Sichtbarkeit bringen

Im Jahr 2010, also eine Dekade nach Aufnahme der Arbeit an "Arqueología de la Ausencia" stellt Lucila Quieto den Collage-Zyklus "Re-Construcción" zusammen. Das Projekt gehört in den Bereich der plastischen Bildermedien, basiert jedoch auf der Fotografie. Quieto kombiniert hier Sequenzen aus der Comicserie *Sargento Kirk* von Héctor Oesterheld und Hugo Pratt¹³²⁹ mit historischen Landschaftsaufnahmen und Fotografien des Arbeiteraufstandes *cordobazo*, indem sie das Ausgangsmaterial mit Transparentpapier bedeckt, auf denen der Comic-Sargent zu sehen ist. Ergebnis des Transfers sind ana- und proleptische Metonymien, die zeigen, wie sich der 1953 geborene Comicheld mit der im Jahr 1969 in Córdoba rebellierenden Arbeiter- und Studentenschaft solidarisiert. Diese Methode der Zusammensetzung unterschiedlicher visueller Medien und Dispositive, mit der gleichzeitig ausgewählte Kapitel der argentinischen Geschichte

¹³²⁷ Quieto zitiert nach Longoni, ebd.

¹³²⁸ Barthes, *La chambre claire*, S. 15.

¹³²⁹ *Sargento Kirk* startet 1953 in der Zeitschrift *Misterix* und wird bis 1957 fortgesetzt, anschließend bis Mitte der 1970er Jahre im Verlag Frontera publiziert. Nach der Diktatur – und nach Oesterhelds erzwungenem Verschwinden – werden unterschiedliche Ausgaben publiziert, etwa: Héctor G. Oesterheld und Hugo Pratt, *Sargento Kirk*, Buenos Aires 1988 sowie eine mehrbändige Ausgabe im Jahr 1995 und eine weitere im Jahr 2005. In *Sargento Kirk* werden Genrekliches des Western unterwandert: Kirk erscheint ursprünglich als gauchesker Cowboy mit Anteilen aus der argentinischen Allegorie Martín Fierro und bewegt sich in dessen natürlichem Umfeld, der Pampa. Später spielt das Geschehen im ursprünglichen Ballungsgebiet der echten Cowboys, wo sich Kirk auf die Seite der Indianer schlägt.

zum Vorschein kommen, greift Quieto in einer weiteren Arbeit auf, in der sie sich Archivfotos aus dem Bestand der *Policía Federal* vornimmt, die während der Überfälle und Verschleppungen der letzten argentinischen Diktatur angefertigt wurden und später in den Polizeiarchiven unter den Rubriken "Terrorismo", "Subversión", "Argentina, '76" und "Terroristas" lagen. Die Fotografien bilden die Festgenommenen ab, verzeichnen ihre Namen und Decknamen und ihre politische Zugehörigkeit. Mit der Arbeit an diesem Archivmaterial beteiligt sich Quieto erneut an der Erschaffung einer visuellen Sprache gegen das erzwungene Verschwinden, die Nelly Richard zufolge neben den verbalen Verfahrensweisen grundlegend dafür ist, dass Gesellschaften, die Opfer des gewaltsamen Verschwindens geworden sind, dieses auch sozial bearbeiten können. Wichtig sei, so Richard, dass kontinuierlich daran gearbeitet werde, das Verschwinden zur Erscheinung zu bringen ("producir incesantemente la *aparición* social del recuerdo de esta desaparición") und die repetitiven, manisch-obsessiven Strukturen der traumatischen Erinnerung nach einer Diktatur zu überwinden.¹³³⁰

Alle in diesem Kapitel vorgestellten Arbeiten leisten einen Beitrag zu einer Bilder- und Erscheinungssprache gegen das gewaltsame Verschwinden. Zout, Germano und Pantoja sowie Gutiérrez, Giannoni und Quieto haben ästhetische und sozial wirksame Erscheinungen geschaffen, die auf die phänomenologische Krux der *desaparición forzada* abzielen, indem sie das zu Erblickende entfremden und den Blick befremden. Außerdem nehmen sie bewusst inkomplette mnemische Funktionen vor, die sich als kontraoffiziell bezeichnen lassen, weil sie doku-fiktional und ausgewiesen subjektiv verfahren.¹³³¹ Ihre Produktionen antworten auf eine Politik des gewaltsamen Verschwindens mit einer Kunst des Verschwindens, die sich ganz im Sinne Nelly Richards darüber gewahr ist, dass selbst in fortgeschrittenen postdiktatorischen Zeiten mnemische Bildnotwendigkeiten bestehen, entsprechende Bilderproduktionen aber immer differenzierter und experimentierfreudiger, oder gar gewaltsam in ihrer *aisthesis* und *poiesis* ausfallen müssen, um sich zu legitimieren oder um aufzufallen.

Die Arbeiten von Zout, Germano und Pantoja, Gutiérrez, Giannoni und Quieto sind von konzeptueller und formaler Spannung geprägt: Sie oszillieren zwischen der symbolischen Kategorie der Leere und der pragmatischen Kategorie des Materials, das sie wählen, um das adäquate Maß von Leere und Abwesenheit nach der gewaltsamen Depräsentation zu versichtbaren. Die symbolischen *Voids* sind jedoch nicht die des Vergessens oder der "desmemoria", sondern folgen der Ökonomie der Kunst und insbesondere deren paradoxen Memoria-Mechanismen, auf die Horacio González hinwies. Nicht nur Quietos "Arqueología de la Ausencia", sondern die Gesamtheit der besprochenen Arbeiten hegen einen fundamentalen

¹³³⁰ Vgl. Nelly Richard, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires 2007, S. 147.

¹³³¹ Siehe auch Fortuny, "Memoria fotográfica. Restos de la desaparición...", *a.a.O.*

Repräsentationszweifel und orientieren sich nur mehr an Spuren, arbeiten mit Bilderreserven und -resten. So liegen intendiert unvollendete Projekte vor, die residual und bilderanalytisch verfahren. Gleichzeitig produzieren die fotografischen Werke ihre eigene, auf dem spezifischen bildergebenden Verfahren der Fotografie gestützte Ästhetik, die die Sinne herausfordert¹³³²: Doppel- und Überbelichtungen sowie Unschärfe oder strukturelle Kniffe (z. B. Metalepsen) verlangen, dass mehrfach hingeschaut werde, ja dass die Fotografien und fotografischen Kompositionen beäugt werden. Wie sieht das Verschwinden aus? Wie sieht es nach dem Verschwinden aus? Wer sieht sich die Szenarien danach an? Wer malt sich die Verschwundenen aus? Die Frage, ob es nach dem Verschwinden Augen-Blicke gibt, denen zu trauen ist, liegt nahe. Genoud formuliert im Zusammenhang seiner Bemerkungen über "Arqueología de la Ausencia", selbst die Kinder der Verschwundenen würden ihre Eltern, nachdem sie sie imaginiert hätten, kritisch betrachten. Dass die Wiedererschienenen etwas zu bezeugen hätten, stellt er in Frage: "Es un diálogo sin testigos". [...] No terminan de entenderse esas dos generaciones."¹³³³

Auch Roland Barthes, der darauf hinweist, Geschichte nehme erst Gestalt an, wenn man sie (subjektiv) betrachte, misstraut dem Zeugenstand in der Fotografie. Wer lebendig sei, sei das Gegenteil von Geschichte, könne diese weder bezeugen noch beim Betrachten historischer Fotografien leichterhand ihrer Bezeugung glauben.¹³³⁴ Die besprochenen Arbeiten aus Argentinien wählen in diesem Sinne eine bewusst unzuverlässige Deixis. Sie bezeugen nichts, sondern verrücken vielmehr Ort- und Zeitparameter und erschaffen damit eine buchstäbliche Phantasma-Deixis. Einerseits lassen sie politische Subjekte, die versucht haben, in den 1970er Jahren eine andere Gesellschaft möglich zu machen und dafür gewaltsam aus einem nationalen Vorhaben ausgeschlossen wurden, wiedererscheinen, andererseits lassen sie Subjekte der Gegenwart erscheinen, die sichtlich Imaginationsarbeit leisten müssen, um die Distanz zu dieser Geschichte, an der sie nicht beteiligt waren, zu überwinden. Diese Interferenz erinnert an die Übertragungsstörungen, die sich in Mariana Enríquez' Erzählung "Cuando hablábamos con los muertos" ereignen. Auch hier gelingen die Kommunikationsversuche der Nachkommen der "generación desaparecida" nicht ohne Irritationen.

"Arqueología de la Ausencia" verlangt den Betroffenen, die in den Collagen erscheinen, eine bewusst interferierende Sicht ab – und in der Rezeption müssen diese kritischen Identifikationen/Separationen entschlüsselt werden. Roland Barthes schreibt, eine Photographie sei immer die Verlängerung der Geste eines kleinen Kindes, das mit dem Finger auf etwa zeige

¹³³² Ähnlich argumentiert auch Fortuny, ebd.

¹³³³ Genoud, "Sobre Arqueología de la Ausencia", a.a.O.

¹³³⁴ Vgl. Barthes, *La chambre claire*, S. 102.

und dazu spreche: *ça, c'est ça [...]*"¹³³⁵, eine Aufforderung zum Hinsehen. Angesichts von "Arqueología de la Ausencia" muss sehr genau hingesehen und darüber hinaus beachtet werden, dass sich gestische Blick-Aufrufe im Medium selbst ausdrücken.

Um zusammenzufassen: Die ästhetischen Produktionen, um die es in diesem Unterkapitel ging, suggerieren das "oxímoron presencia - ausencia" und lassen errahnen, wie es sich ausnehmen kann, wenn Menschen fehlen, weil sie Objekte einer staatlichen Depräsentationspraxis wurden, deren Ziel es war, dass ihre Opfer unaufzeigbar würden, aber Subjekte der Gegenwart, die mit diesen teilweise biographisch verbunden sind, sich auf die Suche nach Medien und medialen Verfahrensweisen machen, die die Abwesenden präsent machen könnten und die ästhetische Krux dieses Vorhabens zudem metamedial reflektieren.

Im Vergleich dazu fallen visuelle Arbeiten wie die des *Grupo de Arte Callejero*, die seit Mitte der 1990er Jahre dezidiert im öffentlichen Raum an die Folgen des erzwungenen Verschwindens erinnern, indexikalisch aus. *Grupo de Arte Callejero* solidarisiert sich mit den von H.I.J.O.S. veranstalteten *escraches* und erstellt Hinweis- bzw. Warnschilder, die über die Aufenthaltsorte ehemaliger Regimeteilnehmer informieren. Diese "carteles de la memoria" liefern explizite, auf solidem Material applizierte, orientierende und zugleich denunziatorische visuelle Information, die mit der Ästhetik der fotografischen Versichtbarungen des Verschwindens nicht zu vergleichen sind. Auf den *escraches* laden sie dazu ein, den Gedächtnisrouten im öffentlichen Raum nachzugehen, die wiederum dem Prinzip der sozialen Justiz folgen.¹³³⁶ Ebenso *Grupo de Arte Callejero Periferia*, im Jahr 2002 gegründet, nutzt den öffentlichen Raum, arbeitet mit Erinnerungs-Zeichen und stellt flüchtige Aktionsformen ins Zentrum.¹³³⁷ Ähnlich dem zum Ende der Diktatur von den *Madres de Plaza de Mayo* auf den Weg gebrachten "Siluetazo" und ähnlich den Interventionen von *Grupo Escombros*, suchen diese Aktionsgruppen nach einem unvorbereiteten Publikum und laden Passanten *ad hoc* zu performativen Memoria-Teilnahmen ein.¹³³⁸ Die fotografischen Arbeiten, die in diesem Kapitel vorgestellt wurden, besitzen im Vergleich hierzu eine längere Entwicklungszeit: Sie gehen auf die fotografische Memoria zurück, die die *Madres de Plaza de Mayo* in erster Linie mit der Nutzung von Konterfeien geprägt haben. Diana Taylor erklärt, die gewichtige Rolle der Fotografie im Memoria-Transfer zwischen den

¹³³⁵ Barthes, *La chambre claire*, S. 15f. Kursivierung bei Barthes.

¹³³⁶ *Grupo de Arte Callejero* beginnt im Februar 1998, die ehemaligen geheimen Gefangenenlager mit Erinnerungsschildern zu markieren. Es folgen Ausschilderungen von Wohnstätten ehemaliger Regimeteilnehmer und solche, die deren sofortige strafrechtliche Verfolgung und Verurteilung fordern ("pedido expreso Juicio y Castigo"). Über fünfzig unterschiedliche Erinnerungsschilder entstehen, die in ihrem Grunddesign und in ihrer Aussagelogik Straßenschildern gleich sind, Warnungen und Verbote aussprechen oder Orts- und Entfernungsangaben liefern und auch für Touristen gedacht sind.

¹³³⁷ Vgl. *Grupo de Arte Callejero Periferia*, "Acerca de la identidad y la preservación de la memoria en intervenciones efímeras. Imágenes, cuerpos y símbolos en acción", in Lorenzano und Buchenhorst (Hg.), *Políticas de la Memoria: Tensiones en la palabra la imagen*, S. 351-356, S. 351.

¹³³⁸ Dies., ebd., S. 352.

Generationen lasse von von einer (re)präsentationellen Kette zwischen *Madres* sowie *Abuelas* und Nachkommen und Verschwundenen sprechen: "The Grandmothers, the Mothers, the disappeared, and the children establish a chain in and through presentation and representation."¹³³⁹

Doch kommunizieren grundsätzlich viele Versichtbarungsformate und -strategien, die nach dem Jahreswechsel 2001/02 zum Zwecke der Denunziation des erzwungenen Verschwindens verwendet werden, mit zivilgesellschaftlichen Äußerungen und Kunstaktionen aus den 1970er und -80er Jahren und stehen im kritischen Bezug zu offiziellen Zeichen und Botschaften, die aus der Zeit der Diktatur selbst stammen.

Ähnlich verhält es sich mit der sequentiellen Bilderproduktion, also der Filmkunst gegen das erzwungene Verschwinden, die aus den Reihen der "Camada Cadáver" und der Zwischengeneration vor ihr stammt. Sie führt ästhetische Aspekte eines kontra-informativen argentinischen Kinos der 1960er und 1970er Jahre fort und befasst sich dabei ebenso mit dem ideologischen Erbe dieser Zeit, muss aber vor allem spezifische Verfahren für eine Kontra(re)präsentation der *desaparición forzada* finden. In erster Linie handelt es sich um Äußerungen des unabhängigen Kinos, das nach der Jahrtausendwende auf die Kultur der Entpolitisierung sowie auf die Kinokrise der 1990er Jahre antwortet und auf postdiktatorische, insbesondere ökonomische Ausschlussmechanismen aufmerksam macht. Ähnlich der Fotografie ist es den filmischen Annäherungen an das erzwungene Verschwinden möglich, Wahrnehmungsgewohnheiten zu irritieren und gleichzeitig körperliche und anderweitige materielle Verfremdungen ins Zentrum zu rücken.

5.3 Filmische Verfahren gegen die *desaparición forzada* im *Nuevo Cine Independiente*: "Stop-Emotion"

Wie in Kapitel 2 dargelegt, hatte das argentinische Kino in den letzten Jahren der Diktatur und in der ersten Phase der Redemokratisierung auf die Schattenseiten der diktatorischen Spektakelgesellschaft, insbesondere auf "percepticidio" und gewaltsames Verschwinden mit metaphorischen Filmen reagiert. Das Kino der frühen 1990er Jahre hingegen war vor allem durch die entpolitisierte, kurzsichtige Unterhaltungskultur des neuen Neoliberalismus geprägt, so dass die weiterhin bestehenden Bildnotwendigkeiten, auf die sich viele Kulturschaffende angesichts der noch gar nicht ganz erfassten Folgen der Diktatur verständigt hatten, hintangestellt wurden. Innerhalb dieses Szenarios beginnt sich das neue argentinische Kino zu konstituieren. Es wird von Regisseur/innen geschaffen, die Ende der 1950er und zu Beginn der 1960er Jahre geboren

¹³³⁹ Taylor, *The Archive and the Repertoire*, S. 175.

wurden und Mitte bis Ende der 1990er Jahre teilweise den Sprung auf den internationalen Markt schaffen. Bezeichnenderweise befassen sich einige von ihnen mit der Geschichte des erzwungenen Verschwindens, um es aber vor allem auf die Anforderungen eines ausländischen Publikums zuzuschneiden, womit das brisante Kapitel der nationalen Geschichte auch gewissen ästhetischen Übersetzungen unterworfen wird. Umso experimenteller fallen dann jene Produktionen aus, die einige Jahre später, zu Beginn des neuen Jahrtausends, aus den Reihen der Nachkommen von Opfern des erzwungenen Verschwindens kommen und zu wichtigen Manifestationen des *Cine Independiente Argentino* werden. Dieses Kino wählt auffällig oft den dokumentarischen Modus, um auf postdiktatorische Verwerfungen und gleichzeitig auf die inkomplette Bearbeitung der traumatischen gesellschaftlichen Erfahrungen hinzuweisen, ist aber mit marktstrategischen Aspekten weniger kompatibel.

5.3.1 Nach dem Tod des argentinischen Kinos: Die innovativen Filme zum erzwungenen Verschwinden

Vor dem Hintergrund dieses Wandels nach der Jahrtausendwende stellt sich die Frage, ob das argentinische Kino in den ungefähr zwanzig Jahren, die seit Ende der Diktatur vergangen sind, bereits Versichtbarungsformate zur Erinnerung an die politischen Schrecken kanonisiert hat. Wurde nach der Periode von "destape" und "revancha" in den achtziger Jahren womöglich ein Kanon, wurden gar *dejà-vus* zum gewaltsamen Verschwinden produziert, während manche Aspekte der Geschichte der *desaparición forzada* ungezeigt blieben oder noch gar nicht gezeigt werden konnten, weil sie nicht bekannt waren? Die argentinischen Beiträge an der Verfilmung der lateinamerikanischen Diktaturerfahrungen der 1970er Jahre ist im Vergleich zur Produktion anderer Ländern sehr hoch. In entsprechenden Listungen, von denen sich viele online konsultieren lassen, tauchen alle in dieser Arbeit genannten Filme der 1980er Jahre auf. An den Indizes der 1990er Jahre fällt der Produktionsanstieg nach 1996 auf¹³⁴⁰, der bezeichnenderweise in einer Zeit stattfindet, als Raúl Beceyro das argentinische Kino grundsätzlich für tot erklärt.¹³⁴¹ Hier kommt es zu ersten innovativen Beiträgen aus den Reihen der Nachwuchsregisseur/-innen, darunter *Buenos Aires viceversa* (1996), *Garage Olimpo* und *Figli/Hijos* (1999 und 2002), *Los pasos*

¹³⁴⁰ Neben den Listungen auf den *Efemérides Culturales Argentinas* (2001-2009) des argentinischen Erziehungsministeriums zum "Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia/24 de marzo 1976" (<http://www.me.gov.ar/efeme/24demarzo/peliculas.html>), siehe etwa die Listung auf Wikipedia: "Films depicting Latin American military dictatorships", (http://en.wikipedia.org/wiki/Films_depicting_Latin_American_military_dictatorships), sowie die sehr viel ausführlichere Listung auf dem Blog *Me caigo y me levanto*: "Videoteca dictadura '76", gepostet am 20. Mai 2008: <http://mecaigo.wordpress.com/2008/05/20/videoteca-dictadura/>. (Alle Quellen besucht am 29. 1. 2009).

¹³⁴¹ Vgl. Raúl Beceyro, *Cine y política: Ensayos sobre cine argentino*, Santa Fe 1997.

perdidos, *Ilusión de Movimiento* (2001) und *H.I.J.O.S., el alma en dos* sowie *Kamchatka* (2002).¹³⁴² Die Werke dieser Zwischengeneration, auf die die Produktionen der "Camada Cadáver" erst noch folgen werden, antworten zwar unter anderem auf die spektralen und skandalösen Aspekte des Verschwindens, vor allem aber legen sie ein Augenmerk auf die Spuren des Traumas in der Gegenwart. Alejandro Agrestis in Argentinien sehr erfolgreiches Werk *Buenos Aires viceversa* geht ihnen in filmisch unaufgeregter und doch komplexer, nämlich polyperspektivischer und schließlich dystopischer Weise nach; Marco Becchis *Garage Olimpo* inszeniert einen exemplarischen Weg zum gewaltsamen Verschwinden und setzt dabei auf eine suggestivere filmische *aisthesis*.

Alejandro Agresti, *Buenos Aires viceversa* (1996)

Der 1961 geborene Agresti gehört mittlerweile zu den international anerkannten Vertreter/innen des argentinischen Kinos und dreht im Jahr 2006 einen mit Sandra Bullock und Keanu Reeves besetzten Hollywoodstreifen, *The Lake House*.¹³⁴³ Seine Karriere beginnt im Jahr 1987 mit *El amor es una mujer gorda*, 1996 macht ihn *Buenos Aires viceversa* populär. Es folgen unter anderem der Patagonienfilm *El viento se llevó lo qué* und die Adaptation von Pedro Mairals Roman *Una noche con Sabrina Love*.¹³⁴⁴ Wie auch in *El amor es una mujer gorda* macht *Buenos Aires viceversa* die Folgen der Diktatur von 1976 sichtbar, ohne denunziatorisch oder larmoyant zu werden. Der Film ist, wie eine lakonische Widmung im Vorspann formuliert, den Kindern der Opfer des Regimes gewidmet. Deswegen ist das Werk auch choral, mitunter dokumentarisch angelegt und in seiner narrativen Struktur sprunghaft.

Buenos Aires viceversa berichtet von einer Anzahl in Buenos Aires lebender Jugendlicher, die sich als "hybride Identitäten"¹³⁴⁵ durch einen tragikomischen Mikrokosmos bewegen. Unter ihnen befindet sich eine Tochter von gewaltsam Verschwundenen namens Daniela. Als Angestellte eines wohl situierten, doch ebenso von der *desaparición forzada* betroffenen Ehepaars, das seit der Verschleppung von Tochter und Enkelin das Haus nicht mehr verlässt, aber noch an die Schönheit von Buenos Aires glaubt, erhält sie den Auftrag, durch die Straßen der Stadt zu ziehen

¹³⁴² Marco Becchis, *Garage Olimpo*, Argentinien, Italien und Frankreich 1999, 98 Minuten, sowie ders., *Figli/Hijos*, Argentinien und Italien 2001, 92 Minuten; Héctor Molina, *Ilusión de Movimiento*, Argentinien 2001, 110 Minuten; Manane Rodríguez, *Los pasos perdidos*, Argentinien und Spanien 2001, keine Minutenangabe möglich; Carmen Guarini und Marcelo Céspedes, *H.I.J.O.S., el alma en dos*, Argentinien 2002, 80 Minuten; Marcelo Piñeyro, *Kamchatka* (nach Figueiras bereits besprochener Romanvorlage), Argentinien und Spanien 2002, 103 Minuten.

¹³⁴³ Alejandro Agresti, *The Lake House*, USA 2006, 105 Minuten.

¹³⁴⁴ Agresti, *El amor es una mujer gorda*, Argentinien 1987, 82 Minuten; *El viento se llevó lo qué*, Argentinien, Frankreich, Spanien und Niederlande 1998, 91 Minuten; *Una noche con Sabrina Love*, Argentinien, Frankreich, Italien, Niederlande und Spanien 2000, 100 Minuten.

¹³⁴⁵ Agresti, zitiert nach Fernando Alvarez, "Alejandro Agresti radiografía a un grupo de seres conflictuados", in *El Cronista* vom 17. September 1997.

und alles zu filmen, was sich ihrem Blick darbietet. *Buenos Aires viceversa* liefert so einen Film im Film, der auch noch metamedial und mehrperspektivisch ausfällt: die Nahaufnahmen, die Daniela anfertigt, werden von der Handkamera eingefangen, während eine zweite Kamera diese Szenen aus der Fernsicht filmt und die beiden Perspektiven in der Postproduktion zusammenmontiert werden, bis eine "kubistische Dreidimensionalität" entsteht, wie Claudio España formuliert.¹³⁴⁶ Danielas Kamera erweist sich als Dispositiv eines Films, in dem sich *en passant* residuale Orte des Schreckens zeigen, etwa das Gebäude der ehemaligen ESMA.

Die postdiktatorische Flaneurin Daniela ist Repräsentantin eines Wurfes von Suchenden, zu dem auch Damián gehört, ein weiterer Nachkomme von Verschwundenen. Er arbeitet in dem Stundenhotel, in dem sich Daniela mit ihrem Freund trifft, und verfolgt über eine Lauschanlage, was sich in den einzelnen Zimmern abspielt. So werden die einzelnen Figuren des Films observiert, darunter Damiáns einst als Folterer verdingter Onkel, der sich mitten in postdiktatorischer Zeit beim Spaziergehen eine Blinde ausersieht, der er schnell noch über die Straße hilft, um sie anschließend im Hotel zu erniedrigen.¹³⁴⁷ Buenos Aires zeigt sich in Agrestis Film als desintegrierte, flüchtige und prekäre Stadt, in der traumatisierte Figuren hausen, deren Geschichte nicht erläutert und erst recht nicht geheilt wird. Daniela trifft deswegen auch auf den Straßenjungen Bocha, um ihn in ihre Obhut zu nehmen, am Ende des Filmes indes wieder zu verlieren. Der *Soundtrack* des Films, Musik von Sui Generis, Almendra und anderen Repräsentanten des argentinischen Rock der frühen 1970er Jahre, unterstreicht diese Stimmung des unvermeidbaren Verlusts. Vor allem das von Charly García gesungene Stück "Canción para mi muerte" sticht hervor.¹³⁴⁸ Zuvörderst jedoch legt der Film dar, dass in der argentinischen Gegenwart mikrofascistische Gepflogenheiten kontiniert werden. Deswegen wird am Ende der Blinden-Peiniger, der Wachmann in einem Shoppingcenter ist, Bocha erschossen, während Daniela einem Musikverkäufer ein Leitfragment aus Glucks "Orpheus und Eurydike" vorsummt, um nach der entsprechenden CD zu fragen. *Buenos Aires viceversa* synästhetisiert so ein unübersichtliches, melancholisches Präsens mit einer verwirrenden, unfassbaren Vergangenheit. Dazu zählt, dass ein Mythos – nämlich Orpheus und Eurydike – zitiert wird, in dem der Blick in die Unterwelt ebenso fatale wie ehrliche Folgen hat. Auch kommt es zu haptischen Momenten, mit denen der Film Rudimente diktatorischer Gewalt greifbar zu machen versucht, z.B. als die

¹³⁴⁶ Vgl. Claudio España, "Agresti y un cine con alma de vecindario", in *La Nación* vom 14. September 1997, <http://www.lanacion.com.ar/76801-agresti-y-un-cine-con-alma-de-vecindario>. (19. 2. 2011).

¹³⁴⁷ Die Blinde ist Schwester eines Verschwundenen. Damiáns Onkel wird während seines perversen erotischen Spiels verraten, dass er es unter der Diktatur genossen hat, "kleine rote Schlampen" zu vergewaltigen. Agresti weist darauf hin, dass die Blinde – im Film als "zurrita" bezeichnet – eine Allegorie auf die nach der Diktatur desorientierte argentinische Linke sei. Siehe Agresti, zitiert nach María Fasce, "Cross a la mandíbula", in *Los Inrockutibles*, Juni 1997, S. 48f.

¹³⁴⁸ Sui Generis, "Canción para mi muerte", Text von Charly García, 1. Stück von *Vida*, LP, Argentinien 1972, 3:37 Minuten, hier auch auf YouTube <http://www.youtube.com/watch?v=KWHU97iHwyk>. (19. 2. 2011).

Blinde auf einer *Marcha de la Resistencia* die Pappmaché-Nachbildungen ehemaliger Junta-Mitglieder abtastet – weil sie sie nicht sehen kann.

Marco Bechis, *Garage Olimpo* (1999)

Auch Marco Bechis, Jahrgang 1955, liefert gerade noch in den neunziger Jahren ein filmisches *mapping* von Buenos Aires und verortet dabei Stätten, in denen das erzwungene Verschwinden stattgefunden hat. Der gebürtige Chilene, der 1976 jedoch in Argentinien residiert und seitdem als argentinisch-italienischer Filmemacher gilt, kann nach einigen Tagen illegaler Haft und Folter dank eines italienischen Passes ins Exil fliehen. Sein berufliches Debüt erfolgt als Fotograf und Videokünstler: im Jahr 1982 entsteht die Video-Installation *Desaparecidos*. Bekannt wird Bechis jedoch mit seinem ersten Spielfilm *Alambrado* (1991).¹³⁴⁹ Internationale Anerkennung erfährt der Regisseur acht Jahre später mit *Garage Olimpo*, einem Spielfilm, der für mehrere Festivalsauszeichnungen nominiert, in Argentinien jedoch nur kurz gezeigt wird. Das Werk erzählt die Geschichte von María, die während der letzten argentinischen Diktatur in "villas miserias" Lesen und Schreiben unterrichtet und mit ihrer Mutter zusammenwohnt, die auch noch den Untermieter Félix beherbergt. Dieser hat ein Auge auf María geworfen, wird aber ignoriert. Als María in das geheime Gefangenenerlager *El Olimpo*¹³⁵⁰ verschleppt wird, muss sie entdecken, dass Félix Handlanger des Regimes ist und endlich Macht über sie hat. Eine asymmetrische Beziehung entsteht, in der Félix María zwar vor seinen Kollegen schützt, sie aber im eigenen Interesse missbraucht.

Die *histoire* von *Garage Olimpo* wird von einer Rahmenerzählung gefasst, in der eine junge Frau ein Attentat gegen einen Regimeteilhaber verübt, der für die "Todesflüge" verantwortlich ist. Es handelt sich um den Vater einer Klassenkameradin. Die Binnenerzählung zeigt, wie María aus der femininen Dyade mit ihrer alleinstehenden Mutter gerissen wird und zu verschwinden beginnt. Der Film baut Bild für Bild den exemplarischen Prozess ihrer gewaltsamen Depräsentation und Desintegration auf, der in einem untergründigen Mikrokosmos stattfindet, dem Gefangenenerlager. Hier wird die Protagonistin von Männern instrumentalisiert, die gleichzeitig konventionelle (bürgerliche Familien-) Leben führen. Schließlich wird María Opfer der "vuelos de la muerte".

Garage Olimpo geht den Funktionsweisen eines Systems nach, das auf María chaotisch wirkt, das aber eigentlich streng strukturiert ist und als solches mit einer sorgfältig eingesetzten, quasidokumentarischen Handkamera in den Blick genommen wird. Dennoch akzentuiert der

¹³⁴⁹ Marco Bechis, *Alambrado*, Argentinien und Italien 1991, keine Minutenangabe möglich. Bechis wird auch bekannt durch *Luca's Film*, Italien 1997, 57 Minuten.

¹³⁵⁰ Die offizielle Site des ehemaligen Gefangenenerlagers *El Olimpo*, das heute auch eine Gedenkstätte ist, findet sich hier: *Sitio Oficial del Ex Centro Clandestino de Detención El Olimpo*: <http://exccdolimpo.org/> (19. 2. 2011).

Film die akustische Ebene: den Lärm der Todesflieger, das Anfahren der Ford Falcone-Wagen, in die die Verschleppten gezerzt werden, Geräusche, die im Lager selbst wirken. Da María die Augen verbunden bekommt, ihr Sichtfeld also durch das "tabicamiento" beschnitten ist, verlagert sich ihre Wahrnehmung. Das Gefangenenlager wird zu einem "mundo de los sonidos" – eine Erfahrung, die die Filmfigur mit dem Regisseur teilt, der nicht von ungefähr als Gefolterter in seinem Werk auftritt.¹³⁵¹ Die zunehmende Wahrnehmungseinschränkung, die María erlebt, wird außerdem vom Gefangenenlager metonymisiert, dessen klaustrogene Eigenschaften in den Fokus rücken.

Der Film zeigt jedoch auch kontrastive Außen- und Luftaufnahmen, die einen sonnendurchfluteten Río de la Plata einfangen. Übersicht und Klarheit suggerierend, wirken sie erst noch wie abgekoppelt von Mariás Geschichte. Dann aber schließen sie sich mit den Aufnahmen aus dem Gefangenenlager kurz, als im Abspann von *Garage Olimpo* der Tatbestand der "vuelos de la muerte" erklärt wird. Während der Film aus der Höhe außerdem die banale Leichtigkeit des ahnungslosen Lebens in der Stadt Buenos Aires zu einem teilweise frivol klingenden, weil heiteren *Soundtrack* abspult, tritt die Welt des Schreckens, in der sich María bewegt, nur scheinbar in den Hintergrund. Denn eigentlich 'spurt' der Schrecken durch die Stadt, wird die argentinische Hauptstadt bereits zu Beginn des Films als durchleuchteter Raum gezeigt, in der die Scheinwerfer der Militärhubschrauber jeden Straßenwinkel absuchen. Gerade durch den Kontrast zwischen der abgeschlossenen Unterwelt des Lagers und der paradoxen offenen Stadt Buenos Aires – Gatti spricht von einem "mundo Off" und einem "mundo On"¹³⁵² – antwortet Bechis Film in unvergleichlich gelungener Bildproduktion¹³⁵³ auf die *desaparición forzada* als Wahrnehmungssachverhalt, weil gezeigt wird, dass die Praxis des argentinischen Regimes nur scheinbar nicht sichtbar war.

"Light and dark, vision and deprivation of sight" kennzeichne Bechis' Werk, so Amy Kaminsky.¹³⁵⁴ Tatsächlich werden in *Garage Olimpo* Außen und Innen sowie Hell und Dunkel gegeneinander und zudem die von Taylor benannten Erfahrungen des "given-to-be-seen" und "given-to-be-invisible" in Szene gesetzt. Insbesondere das "tabicamiento", das Augen-Verbinden der Gefolterten, ist ein wichtiges Sujet: es erweist sich als Resultat männlicher Wahrnehmungshoheit. In *Garage Olimpo* wirken Dispositive *genderter* Gewalt, geht es um perfide

¹³⁵¹ Vgl. Hierzu Bárbara Gallotta, "No has visto nada... Una lectura de *Garage Olimpo*", in *Portal del Cine latinoamericano y caribeño*, <http://www.cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=7048>. (19. 2. 2011).

¹³⁵² Vgl. Gatti, *El Detenido - Desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, S. 57.

¹³⁵³ Vgl. Estela Schindel, "Las pequeñas memorias y el paisaje cotidiano...", *a.a.O.*, S. 52f.

¹³⁵⁴ Amy Kaminsky, "Marco Bechis' *Garage Olimpo*: Cinema of witness" in *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* *Jump Cut* Nr. 48, Winter 2006: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc48.2006/GarageOlimpo/text.html>. (19. 2. 2011). Kaminsky liefert eine umfangreiche Analyse des Films, in der sie auf die feministisch-psychoanalytische Filmtheorie Laura Mulveys und insbesondere auf deren Überlegungen zur Fetischisierung des weiblichen Körpers eingeht.

Formen von Heteronormativierung, da innerhalb eines extremen patriarchalen Mikrosystems – dem Folterlager – angebliche "guerrilleras" gedemütigt werden, weil sie sich den ihnen zugeschriebenen sexuellen und gesellschaftlichen Rollen widersetzen. Um die voyeuristischen Aspekte dieser Perfidie deutlich zu machen, inszeniert Bechis die Skopophilie angesichts des schönen Körpers von María und lässt auch in der Eingangsszene des Films die junge Attentäterin zum Objekt der Begierde der Männer werden, die vor der Wohnung des Vorgesetzten Wache stehen. Ebenso Mariás alleinstehende Mutter widerspricht dem patriarchalen Modell und bezahlt dafür mit ihrem Leben, womit *Garage Olimpo* die maternale Politik der *Madres de Plaza de Mayo* ins Dystopische wendet. Und doch ist *Garage Olimpo* anders als *Buenos Aires viceversa* von einer nicht nur eindringlichen, sondern ebenso perfekten Bildersprache und einer eher geschlossenen Narration geprägt, die dem Film eine entsprechende Rezeption eingebracht hat.¹³⁵⁵

5.3.2 Neue Dokumentationen – Von infantilen Perspektiven bis nach *Fuckland*

Die "imágenes justas"¹³⁵⁶, die die argentinische Zwischengeneration, hier repräsentiert durch Agresti und Bechis, angesichts der von der argentinischen Diktatur verursachten Traumata zu schaffen versucht hat, sind für die Produktionen der "Camada Cadáver" eine wichtige Referenz. Denn diese Filmbilder, die gleichermaßen um Gerechtigkeit, Verständlichkeit und rechtes Maß (also um "justicia" und "medida justa") bemüht sind, begründen eine kinematographische Memoria auch für jene, die die politische Schreckenszeit nicht direkt erlebt haben. In dem Moment, in dem die Kinder von Verschwundenen die Kamera ergreifen oder Drehbücher verfassen, werden jedoch auch Produktionen wie *La cara del ángel* oder der an Benignis *La vita è bella* erinnernde Film *Kamchatka* wichtig, weil hier bewusst infantile Memoria-Perspektiven eingenommen werden.¹³⁵⁷ Ebenso nach Bechis *Figli/Hijos*, einem Film, der den filialen Standpunkt sogar in seinem Titel expliziert, wird immer plausibler, dass der filiale Blick der Nachkommen der Opfer spezifische Imaginationen mit sich bringt. Weiterhin ist bedeutend, dass die Kinder der Verschwundenen sich zuvörderst im Bereich des Dokumentarfilms zu artikulieren beginnen. Auch der Weg hierhin wird zuerst von der Zwischengeneration geebnet, z.B. mit *Prohibido*, einer Produktion von Andrés di Tella, dem Begründer des *Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente* (BAFICI), oder mit *Operación Walsh*, von Gustavo E. Gordillo und

¹³⁵⁵ Die Inszenierung der Schaulust angesichts des (stillgestellten, fetischisierten) weiblichen Körpers ließe sich unter Umständen selbst als schaulustig begreifen. Vgl. Kaminsky, "Marco Bechis' *Garage Olimpo*: Cinema of witness", a.a.O.

¹³⁵⁶ Vgl. Ana Amado, *La imagen justa. Cine argentino y política 1980-2007*.

¹³⁵⁷ Benignis Film ist bereits erwähnt worden. Des Weiteren sind in diese Reihe aufzunehmen: Guillermo de Toro, *El laberinto del fauno*, Mexiko und Spanien, 112 Minuten; Pablo Torre, *La cara del ángel*, Argentinien 1998, 92 Minuten.

einer Gruppe Studierender der Universidad Nacional Lomas de Zamora.¹³⁵⁸ Dazu ist José Luis Márques *Fuckland* zu erwähnen, eine experimentelle Doku-Fiktion, die nach den skandinavischen 'Dogma 95'-Grundsätzen verfährt und halbklandestin gedreht wurde.¹³⁵⁹ Dieser Film aus dem Jahr 2000 imaginiert eine unkonventionelle argentinische Wiedereroberung der Falklandinseln, indem er eine Massenschwängerung der Falkländerinnen in Szene setzt – damit macht er den Weg frei für weitere filmische Tabubrüche.

5.3.3 "Lo he visto todo/no he visto nada": Präsenz- und Absenzeffekte im neuen argentinischen Dokumentarfilm

Im Herbst 2005 strahlt der argentinische Fernsehsender I-Sat eine Reihe Nachwuchsfilme über die Diktatur aus: *Sol de Noche* von Pablo Milstein und Norberto Ludin aus dem Jahr 2002, Albertina Carris *Los rubios* von 2003 sowie *Nietos (Identidad y Memoria)* von Benjamín Ávila aus dem Jahr 2004. *Página/12* publiziert dazu die Stellungnahmen der Filmemacher/innen und lässt zudem die Schauspielerin Antonella Costa aus *Garage Olimpo* zu Wort kommen. Die Zeitung generationalisiert diese exemplarische Bestandsaufnahme des mit der politischen Vergangenheit befassten neuen argentinischen Kinos, das von Milstein und Ludin aus der Zwischengeneration, von Carri und Ávila als Kindern von gewaltsam Verschwundenen und von Costa als Tochter von Exilierten vertreten wird, unter dem Stichwort "Los chicos crecen".¹³⁶⁰ Unter dasselbe Stichwort stellt Irene Depetris Chauvin ihre Studie zu "La generación de los *hijos* y el cine de la postdictadura". Neben einigen dezidiert apolitischen Spielfilmproduktionen wie *Pizza, birra, faso* von Adrián Caetano und Bruno Stagnaro oder solchen, die sich eher in mikropolitische Situationen der Gegenwart begeben, so etwa Pablo Traperos *El bonaerense*¹³⁶¹, legt die Autorin ein

¹³⁵⁸ Andres di Tella, *Prohibido*, Argentinien 1996, 105 Minuten. Der Film widmet sich der Zensur und Propaganda des Regimes von 1976. Gustavo E. Gordillo, *Operación Walsh*, Argentinien 2000, 85 Minuten, wendet sich der Biographie Rodolfo Walshs und den Kontroversen zu, die diese nach wie vor verursacht.

¹³⁵⁹ José Luis Márques, *Fuckland*, Argentinien 2000, 97 Minuten.

¹³⁶⁰ "Los chicos crecen", Stellungnahmen von Albertina Carri, Antonella Costa, Benjamín Ávila, Pablo Milstein und Norberto Ludin, *Página/12* vom 11. September 2005, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2498-2005-09-12.html>. (25. 9. 2009). Milstein wurde im Jahr 1966 geboren, Ludin im Jahr 1967. Costa, Jahrgang 1980, ist die jüngste der Repräsentant/innen. Auf Carri wird noch im Detail eingegangen. Die Filme: Albertina Carri, *Los rubios*, Argentinien und USA 2003, 89 Minuten; Pablo Milstein und Norberto Ludin, *Sol de Noche*, Argentinien 2002, 75 Minuten; Benjamín Ávila, *Nietos (Identidad y Memoria)*, Argentinien 2004, 75 Minuten. *Sol de Noche* berichtet von Olga Aredez, einer in der Provinz Jujuy lebenden Mutter, die jeden Donnerstag um einen Dorfplatz läuft, um an die "noche del apagón" zu erinnern. In einer Nacht im Juli 1976 wurde in der nordöstlichen Provinz Argentiniens zur Erleichterung der Menschenverschleppungen das Licht abgeschaltet. Olga Aredez *Nietos* befasst sich mit den Lebenserzählungen einiger Großmütter, die das Verschwinden ihrer Kinder rekonstruieren. Ebenso hätten in dieser Reihe gezeigt werden können: Gastón Biraben, *Cautiva* Argentinien 2003, 115 Minuten, oder der Spielfilm von Julia Solomonoff, *Hermanas*, Argentinien, Spanien und Brasilien 2004, 88 Minuten.

¹³⁶¹ Adrián Caetano und Bruno Stagnaro, *Pizza, birra, faso*, Argentinien 1998, 80 Minuten; Pablo Trapero, *El Bonaerense*, Argentinien, Chile, Frankreich und Niederlande 2000, 105 Minuten. *Pizza, birra, faso* porträtiert eine Gruppe von Jugendlichen, die in den Tag hinein und von Diebstählen leben. *El Bonaerense* erzählt von einem Debütanten der *Policía de la Provincia de Buenos Aires* und stellt die Gewalt dar, die innerhalb des Polizeiapparates herrscht.

Augenmerk auf die ab 1998 entstandenen Dokumentarfilme der "generación huérfana". In den Reihen der neuen argentinischen Filmschaffenden, die auch deswegen als Waise bezeichnet werden, weil sie sich stärker als die Zwischengeneration mit dem sogenannten Tod des argentinischen Kinos konfrontiert sehen, sind es gerade einige Kinder von gewaltsam Verschwundenen, die einen "auge del documental", einen regelrechten "apremio por el registro" möglich machen.¹³⁶² Während sich die von jungen Regisseur/innen geschaffenen Spielfilme oftmals an post- bzw. hypermodernen Aporien verlustieren, sind die neuen Dokumentarfilme durch einen kritischen "impulso vitalista" gekennzeichnet¹³⁶³: Sie basieren auf äußerst nachdrücklichen Recherchen, interessieren sich aber ebenso für die Gegenwart und die Zukunft. Depetris Chauvin behauptet, viele der neuen Dokumentarfilme, die sich mit der letzten argentinischen Diktatur befassen, seien deswegen von "hijos" und "hijas" gedreht, weil die Postmoderne die Kategorie des Subjektiven betone und sich insbesondere der postmoderne Film dem Testimonialen zuwende.¹³⁶⁴ Da in dieser Untersuchung der Begriff des *testimonio* bereits relativiert wurde, soll dieser Annahme nicht weiter nachgegangen, wohl aber herausgestrichen werden, dass die Nachkommen der gewaltsam Verschwundenen, die mit visuellen Medien arbeiten, an einer Stelle ihres Schaffensweges auf professionelle Weise damit umgehen, dass ihr Leben mit einer phänomenologischen Lücke beginnt. Im Falle der Regisseur/innen wird dieses Vakuum mittels des Films evidenziert und gleichzeitig metamedial reflektiert. Als aussagekräftige Beispiele seien hier neben den durch Sat-I ausgestrahlten Werken noch *(h) historias cotidianas* von Andrés Habegger, *Papá Iván* von María Inés Roqué aus dem Jahr 2000 sowie Nicolás Privideras *M* von 2007 vorgestellt.¹³⁶⁵



Abbildungen 115-120: Filmplakate zu *(h)historias cotidianas* (2000); *Papá Iván* (2000); *Los rubios* (2003); *Sol de noche* (2002); *Nietos (Identidad y Memoria)* (2004); Nicolás Prividera *M* (2007)

Habeggers Werk gilt als der erste Film eines Nachkommen von Verschwundenen, der das Verschwinden zum Sujet macht.¹³⁶⁶ Die Dokumentation beginnt mit kurzen Porträts mehrerer

¹³⁶² Irene Depetris Chauvin, "Los chicos crecen. La generación de los hijos y el cine de la postdictadura", in Cecilia Macón, *Trabajos de la Memoria. Arte y ciudad en la postdictadura argentina*, Buenos Aires 2006, S. 101-117, S. 109.

¹³⁶³ Siehe dies., ebd., S. 108f.

¹³⁶⁴ Vgl. dies., ebd., S. 111. Die Autorin bezieht sich in dieser Überlegung auf eine Behauptung Beatriz Sarlos.

¹³⁶⁵ Andrés Habegger, *(h)historias cotidianas*, Argentinien, 80 Minuten; María Inés Roqué, *Papá Iván*, Argentinien und Mexiko 2000, 55 Minuten; Nicolás Prividera, *M*, Argentinien 2007, 150 Minuten.

¹³⁶⁶ Vgl. hierzu der Eintrag auf *Efemérides Culturales Argentinas (2001-2009)*/"Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia/24 de marzo 1976", <http://www.me.gov.ar/efeme/24demarzo/peliculas.html>. *(h) historias cotidianas* wurde am 22. März in Buenos Aires uraufgeführt und anlässlich des Nationalen Gedenktages des

Kinder von Verschwundenen, die im Film selbst als Kollektiv mit Kameras und einem Restbestand von Familienfotos sowie weiterem visuellen Material hantieren. Der Regisseur spricht durch die Stimmen dieser anderen Betroffenen, löst sich von der Instanz der ersten Person, als versage ihm bei dem Versuch, dem erzwungenen Verschwinden auf die Spur zu kommen, die souveräne Stimme.¹³⁶⁷ Umso sinnträglicher wird auch die eigenwillige Markierung dieses filmischen Versichtbarungsversuches durch die eingeklammerte Letter (h), die einer "letra fantasma" gleicht, weil sie im Spanischen in der Schriftsprache präsent ist, in ihrer phonetischen Anverwandlung jedoch verschwindet.¹³⁶⁸ Allerdings besitzt dieses instabile, verschwindende (h) noch die Bezeichnungskraft, sich als Graph durch den Film zu ziehen und sich an den Anfang der vier Filmkapiteltitel zu stellen: 1. "huellas", 2. "historias", 3. "hijos", 4. "hoy".

Habeggers Werk stellt dem komplexen Begriff "Historia" die Annahme gegenüber, (politische) Geschichte – und erst recht die Geschichte des erzwungenen Verschwindens – bestehe aus so vielen unterschiedlichen Kapiteln, wie es Subjekte gibt, die sie erlebt haben. In diesem Sinne wird in (*h*) *historias cotidianas* "Historia" vielmehr kleingeschrieben, so dass mehrere Spuren ("huellas") aufgenommen, d.h. mehrere Geschichten ("historias") von Kindern Verschwundener ("hijos") dargelegt werden können, bis schließlich deren aktuelles, heutiges Leben ("hoy") in der Vordergrund rückt. Der Verlauf des Films ist demnach mit dem ebenso skeptischen wie prozessualen Titel kongruent. Amado merkt außerdem an, es werde eine patriarchale Linie von den Vätern zu den Söhnen gezogen, die das Wort ergreifen – um aber zu erklären, es missfiele ihnen, eine "wahre Geschichte" ihrer subjektiven Verlusterfahrung erzählen zu müssen.¹³⁶⁹ Aus dieser Summe bewusst unzuverlässiger (filialer) Beiträge entsteht Habeggers filmisches Narrativ. Der interreferentielle Umgang mit visuellen Gedächtnisträgern und Aufnahmemedien, der in (*h*) *historias cotidianas* eine zentrale Rolle spielt und drei Jahre später auch bei Albertina Carri vorkommen wird, bestätigt die von Julio Pantoja geäußerte These, die Kinder von Verschwundenen besäßen einen besonderen Bezug zu bildergebenden Verfahrensweisen.

In *Papa Iván* von María Inés Roqué¹³⁷⁰ wiederum spricht eine weibliche, hörbar von der Geschichte des Exils eingefärbte Stimme aus dem *Off*.¹³⁷¹ Sie bündelt, wenn auch sprunghaft,

Diktaturbeginns in vielen Städten Argentiniens gezeigt. Habegger ist Sohn von Norberto Habegger, der eine führende Funktion bei den *Montoneros* innehatte. Zu der entsprechenden Seite auf *Proyecto Desaparecidos*, in der Listung gewaltsam verschwundener Journalisten: <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/372.html>. (Alle Quellen besucht am 19. 2. 2011).

¹³⁶⁷ Siehe hierzu Ana Amado, "Herencias...", *a.a.O.*, S. 145.

¹³⁶⁸ Siehe ebenso dies., ebd.

¹³⁶⁹ Vgl. dies., ebd.

¹³⁷⁰ María Inés Roqué ist Tochter des *Montonero* Juan Julio Roqué (Deckname: Iván), der 1977 im Kampf erschossen wurde. Die Seite auf *Proyecto Desaparecidos*, in einer Gesamtlistung: <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/lista-revisada/muertos.html>. (19. 2. 2011).

¹³⁷¹ Die Stimme, die mit mexikanischem Akzent spricht, stellt sich als die der Regisseurin heraus, die im mexikanischen Exil aufgewachsen ist.

unterschiedliche Erzählpositionen, die zwischen der auktorialen und der autobiographischen Perspektive variieren und dritte Instanzen wie "mi mamá" oder "mi tío" zitieren, bis ein väterlicher Brief verlesen wird, der sich auch als Testament bezeichne ließe, aber mitnichten das Hauptaussagemedium ist. Roqué juxtaponiert bei ihrer Suche nach der väterlichen Geschichte vielmehr Faktuales und Fiktionales und macht deutlich, dass die wenige Information, die sie über die Geschichte ihres Vaters in Erfahrung bringen kann, sie dazu zwingt, erfinderisch zu werden. Ihr Film erhält in diesem Zuge eine Dynamik, die die Illusion stabiler testimonialer Instanzen gar nicht erst aufkommen lässt.¹³⁷² Weder die Aussagen von Roqués Familienangehörigen noch die der ehemaligen Guerilleros, die an der Seite des Vaters gekämpft haben, können die Geschichte des Verlustes und der Abwesenheit kompensieren oder erklären. Just auf der Grundlage dieser bewusst unzuverlässigen choralen Sprechsituation referiert *Papa Iván* auf einen singulären Gefühlshaushalt: Der Film endet damit, dass die Protagonistin den Ort aufsucht, an dem ihr Vater erschossen wurde, und dort laut über dessen gewaltsame Depräsentation meditiert. Die Protagonistin und gleichzeitige Regisseurin spricht in die Kamera und erläutert, der Film habe das fehlende väterliche Grab ersetzen sollen, sei hingegen mit diesem Anliegen gescheitert, weil die große Referenzlosigkeit, die in ihm herrsche, keine wirkliche Hommage möglich mache.¹³⁷³ Dieser Augenblick filialer Melancholie, der sich bereits im intimen Titel des Werkes ankündigt, wird jedoch von dem "apremio por el registro" von *Papa Iván* überstimmt. Das Hauptverdienst des Films liegt tatsächlich in der Nüchternheit der "imagen justa", die er liefert, als sogar noch der Mann, der Juan Julio Roqué einst denunzierte, in ihm auftritt. Die spezifische Eignung des Dokumentarfilms für eine subjektive und dennoch professionelle Spurensuche ist damit offenkundig.¹³⁷⁴

Neben (b) *historias cotidianas* und *Papá Iván* erbringt noch Nicolás Privideras Werk *M* eine außergewöhnliche Sicht auf eine subjektive Geschichte des erzwungenen Verschwindens. Der chiffrierte Titel des Films erinnert an Bruzzones Erzählband 76 und selbstverständlich an Habeggers Titelgebung. "M" rekurriert auf "madre" oder "mamá" bzw. auf "Marta", wie die gewaltsam verschwundene Mutter Privideras hieß, sowie auf die Guerillabewegung *Montoneros*, für die diese tätig war. Das Ende der mütterlichen Biographie verbleibt im paratextuellen M, in der Initiale der Abwesenheit. Auch die Initialen von "muerte" und "memoria" klingen an. Mariano Kairuz formuliert:

[...] es posible ir encontrando los múltiples sentidos que confluyen en el título. En principio, su carácter enigmático: una letra sola, que lleva a pensar en algo que falta, en ausencia. Y una inicial: la de mamá, la de Marta, la de otras palabras de fuertes resonancias en el contexto de esta historia

¹³⁷² Auf diese Charakteristik weist auch Amado hin. Vgl. Amado, "Herencias...", a.a.O., S. 148.

¹³⁷³ Hierzu auch die Notiz von Amado, ebd., S. 151.

¹³⁷⁴ Vgl. dies., ebd.

(memoria, muerte) y, fundamentalmente, la de la agrupación [Montoneros] con la cual estuvo vinculada, no se sabe exactamente con qué nivel de participación, [la madre del director].¹³⁷⁵

Der Titel von Privideras Film stellt außerdem einen intermediären Bezug zu Fritz Langs *M* her.¹³⁷⁶ An dem deutschen Film aus dem Jahr 1931, ein Klassiker zu Massenhysterie, Paranoia und Lynchjustiz, der Gegenstand umfangreicher Forschung geworden ist¹³⁷⁷, hat Prividera nicht nur inspiriert, dass es sich um ein prophetisches Werk handelt, das antizipiert zu haben scheint, was im Deutschland der 1930er Jahre geschehen sollte. Auch die chorale Struktur des Werkes von Lang sowie die Tatsache, dass die Hauptakteurin eine urbane Gemeinschaft ist, die angesichts des Schreckens, den ein Mörder sät, eine ungeahnte Form der Justiz entwickelt, schien Prividera bemerkenswert. Das berüchtigte Paradoxon des Films besteht darin, dass sich der Serienmörder zu einer mitleiderregenden Figur entwickelt, weil sich die Meute gegen ihn mobilisiert. Prividera erklärt, dass nicht der Mörder und somit nicht der Einzelne monströs sei, sondern dass die Gesellschaft unter bestimmten Umständen monströse Züge annehmen könne, beziehungsweise dass in jedem Einzelnen das Monster laudere:

Lo que dice Lang es que el monstruo está presente en todos. Etimológicamente es aquello que se sale de lo normal, pero en realidad el monstruo es el tipo más normal del mundo, o lo que esconde la aparente normalidad. Lo que puede esconder el Estado, o una organización armada. De lo que se trata no es de señalar un monstruo para quedarse tranquilo, sabiendo que uno está afuera de esa monstruosidad, sino que el monstruo es el estado de una sociedad en un momento determinado. El mal es permeable a todos, no hay que poner el monstruo en nadie en particular.¹³⁷⁸

Überträgt man solche Überlegungen auf die Debatte um die soziopolitischen Faktoren, die das argentinische Regime von 1976 möglich gemacht haben, wie es Kairuz in seinem Interview mit Prividera tut, steht schnell die Zwei-Teufel-Doktrin im Raum, also die Theorie, es sei unter anderem deswegen zum Putsch gekommen, weil auf die Existenz eines radikalen rechten Flügel des Peronismus ein ebenso radikalisierter linker Guerilla-Flügel geantwortet habe, dessen Aktivitäten nur durch eine Diktatur hätten unterbunden werden können. Prividera wird gefragt, ob er sich mit seinen Überlegungen zur Monströsität, die die Schuldfrage relativieren, nicht dieser Doktrin andiene. Im Gegenzug aber bezeichnet der Regisseur die "teoría de los demonios" als ein "fantasma", das allzu lang die politische Debatte blockiert und insbesondere verhindert habe, dass die Geschichte der militarisierten politischen Gruppierungen in Argentinien vorbehaltlos untersucht werde. Deswegen unternimmt Privideras *M* selbst den Versuch einer Kritik an den

¹³⁷⁵ Vgl. Mariano Kairuz, "La pesquisa", in *Radar/Página/12* vom 18. März 2007, unter: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3671-2007-03-18.html>. (19. 2. 2011).

¹³⁷⁶ Fritz Lang, *M*, Deutschland 1931, 117 Minuten.

¹³⁷⁷ Siehe im Überblick: Christoph Bareither, Urs Büttner (Hg.): *Fritz Lang: „M – Eine Stadt sucht einen Mörder.“ Texte und Kontexte*, Würzburg 2010.

¹³⁷⁸ Prividera im Interview mit Mariano Kairuz, "La pesquisa", *a.a.O.*

Aspekten der Geschichte der *Montoneros*, die sich anhand der Biographie seiner Mutter rekonstruieren lassen.

Privideras *M* geht eine Reflexion darüber voran, was es bedeutet, sich mit dem eigenen Körper für eine politische oder soziale Sache einzusetzen.¹³⁷⁹ Dieses "poner el cuerpo", das ja von Daniel Feierstein als wichtiger Rekurs der "generación HIJOS" genannt wurde, ist allerdings auch eine Strategie des Films selbst. Die historische Tatsache, dass Marta Prividera mit ihrem Körper für die politische Sache eingestanden hat, indem sie sich bei den *Montoneros* engagiert hat, führt bei ihrem Sohn zu der Erkenntnis, in seinem Film – der schließlich die Folgen dieses Körpereinsatzes, nämlich die gewaltsame Depräsentation der Mutter verhandelt – müsse er selbst körperlich auftreten, um im buchstäbliche Sinne Stellung zur mütterlichen Abwesenheit zu beziehen. In diesem Zusammenhang wird die von Lucila Quieto in "Arqueología de la Ausencia" angewandte Doppelbild-Ästhetik zitiert. Nicolás Prividera postiert sich vor der projizierten Erscheinung seiner Mutter, um seine körperliche Präsenz mit deren medialer Präsenz zu juxtaaponieren und auf diesem Wege auf die körperliche Absenz Marta Privideras hinzudeuten.



Abbildung 121: Filmstill aus *M* (2007)

In seinem Film legt Nicolás Prividera auch dar, dass es kaum Information zu Marta Prividera gibt, weil diese eine eher unbedeutende *Montonera* war. *M* geht so einer weiteren Form von Abwesenheit, nämlich einem Daten- und Bildermangel nach und zieht Dokumente heran, die sich als Para-Medien bezeichnen ließen, weil sie an die Stelle eigentlich informativen Materials treten. Zu dieser paramedialen Strategie gehört auch, dass Nicolás Prividera in Interviewsequenzen mit ehemaligen "compañeros" seiner Mutter quasi zum "médium" wird, über das diese in Kontakt mit Marta Prividera zu kommen versuchen.¹³⁸⁰ Hinsichtlich der Ästhetik dieser eigensinnigen Dokumentation von Prividera ist zu sagen, dass Godarsche Zwischentitel die Filmerzählung immer wieder unterbrechen, so dass eine lineare Erzählung programmatisch unterbunden wird.

Den Filmen von Habegger, Roqué und Prividera ist gemeinsam, dass sie mit ihren Titeln eine Art Namens- und Begriffskunde betreiben: Habegger setzt den Anfangsbuchstaben seines

¹³⁷⁹ Vgl. auch Prividera in Kairuz, ebd.

¹³⁸⁰ Prividera in Kairuz, "La pesquisa", a.a.O.

Nachnamens und den des Begriffes "historia" in Minuskel und in Klammer, Roqué gibt ihrem Film einen intimen, infantilen Namen, Prividera verkürzt die symbolische Suche nach der Mutter auf einen signifikanten Rest. Insgesamt unternehmen die Werke Sondierungen, deklarieren diese auch als solche und verbergen nicht, dass sie allein auf Resthaftes und Symbolisches stoßen. Die Titel der Werke synthetisieren diese Suchergebnisse. Ein weiterer Punkt, der die Filme eint, ist, dass sie sich diskursiv zur Praxis der Depräsentation äußern, die die *desaparición forzada* bedeutet. Bei Roqué werden zum Beispiel Gedanken über die Zerstörung des väterlichen Körpers verlaublich, bezeichnenderweise geschieht dies in Übergangssequenzen. Prividera wiederum erklärt seinen Umgang mit den Folgen der Depräsentation so: "si se investiga la ausencia de alguien, la presencia del cuerpo de uno está en el lugar de esa ausencia."

Bevor im nächsten Unterkapitel im Detail dargelegt wird, wie Albertina Carri in ihrem kontrovers debattierten Film *Los rubios* die körperliche Abwesenheit nach dem gewaltsamen Verschwinden ihrer Eltern und die Lücken in der infantilen Erinnerung unter Zuhilfenahme künstlicher Miniaturkörper in Szene setzt, seien abschließend noch die Kurzfilme *En memoria de los pájaros* von Gabriela Golder und Lucía Cedróns *En ausencia* erwähnt. Golders Videomontage beginnt mit der Schwarz-Weiß-Aufnahme einer Hand, die eine Filmrolle durch ihre Finger gleiten lässt, es folgt ein durch tonlose Zäsuren in Kapitel strukturierter Essay aus Schwarz-Weiß und Farbbildern im *Split-Screen*, das heißt, dass diese in zwei unterschiedlichen Filmfenstern abgespult werden.¹³⁸¹ Die ersten Bilder von *En memoria de los pájaros* sind Landschaftsaufnahmen, dann erscheint eine Landkarte von Argentinien im linken Filmfenster, die Aufnahme eines startenden Flugzeuges im rechten. Dazu singt eine Kinderstimme das beliebte Kinderlied "Pulgarcito", dessen erste Zeilen lauten: "Pulgarcito, ¿dónde estás?/¡Aquí estoy! ¡Aquí estoy!". Zu einer nächsten Aufnahmesequenz im rechten Filmfenster, die zwei Geschwister mit ihrer Mutter zeigt, tritt folgender Text: "miré a mi alrededor/algunas personas ya no estaban." In einer weiteren Sequenz heißt es: "Intentamos reconstruir/y lo supimos todo/tuvimos que empezar a entender." Nach der Ankündigung "esto no es un sueño" beginnt unter dem Titel "empieza la historia" eine Reihe von Sequenzen, in denen die Filmfenster beibehalten werden, links jedoch Schwarz-Weiß-Filmaufnahmen von staatsterroristischen Übergriffen oder Konterfeie von *desaparecidos*, rechts Farbaufnahmen von Zeitzeugen abgespult werden, deren Aussagen mit kurzen Schriftzügen unterlegt sind, z.B. "el recuerdo como un túnel". In regelmäßigen Abständen wird eines der Filmfenster ausgeblendet und Text tritt ins Bild, der Aussagen zu Foltererfahrung sowie Bezeichnungen von Folterinstrumenten liefert. Das textuelle Ich des Films, das sich auf die

¹³⁸¹ Gabriela Golder, *En memoria de los pájaros*, Argentinien 2000, 19 Minuten, auf der Homepage der Autorin: <http://www.gabrielagolder.com/enmemoria.htm> sowie auf Vimeo, <http://vimeo.com/8399549>. (19. 2. 2011). Ob Golder vom erzwungenen Verschwinden biographisch betroffen ist, geht aus den Informationen ihrer Homepage nicht hervor.

infantile Wahrnehmung der Geschehnisse während der argentinischen Diktatur bezieht, erklärt: "Acomodo mi imaginación. Lo he visto todo/no he visto nada". Dazu laufen idyllische Familienaufnahmen, die weiterhin von dokumentarischen Schwarz-Weiß-Aufnahmen konterkariert werden und untertitelt sind mit: "Lo inimaginable", "Lo indecible", "depósito de gente" etc. *En memoria de los pájaros* ist ein vor allem in seiner Tonqualität eindrucklicher, impressiver Filmessay, zu dem Golder auf ihrer *Homepage* formuliert: "Algunas imágenes lejanas, una lucha sórdida, una perdida total del sentido. Año 1976, la dictadura militar se instaura en Argentina y con ella el terrorismo de estado. Yo tenía 5 años. [...] Intento recomponer minuciosamente algunas piezas del pasado."¹³⁸²

Lucía Cedrón, Tochter des Regisseurs Jorge Cedrón, der im Jahr 1980 unter unbekannten, aber wahrscheinlich politischen Umständen ums Leben kommt¹³⁸³, dreht mit *En ausencia* einen unspektakulären Film, an dem eine ebenso verwirrende Tonspur sowie das Fehlen von Dialogen auffällt.¹³⁸⁴ Das 15-minütige Werk beginnt damit, dass die Protagonistin, die sich im englischsprachigen Exil zu befinden scheint, einen Schwangerschaftstest macht und währenddessen von der Erinnerung an die Verschleppung ihres Partners heimgesucht wird, vor der sie sich selbst mitsamt ihrer kleinen Tochter hat retten können. Nun weiß sie nicht, ob sie schwanger von einem Verschwundenen ist oder nicht – damit stellt sich auch die Frage, ob sie eine im buchstäblichen Sinne körperliche Erinnerung in sich trägt. Der Film gibt keine Antwort und rückt den gegenwärtigen Körper der Protagonistin ins Zentrum.

Während es dem Spielfilm möglich ist, Depräsentation durch imaginierte Körper und insbesondere durch suggestive Verleiblichungen aufzuwiegen, die ausgewiesenes Identifikations- oder Immersionspotential bieten, bedient der Dokumentarfilm ein anderes Register: er konzipiert weder fiktive Figuren noch verfährt er narrativ so, dass die gemeinhin vom Kino angestregten Identifikations- und Konsumbedürfnisse gestillt werden. Umso bemerkenswerter ist es, dass viele Kinder von Verschwundenen den Dokumentarfilm wählen und diesen sogar noch bewusst irritieren, um an die *desaparición forzada* zu erinnern, und sich damit gegen Werke von Nachwuchs-Filmemacher/innen durchsetzen können, die sich Sichtbarkeit vielmehr durch apolitische Statements zu verschaffen versuchen. Die Option, mit den Mitteln des Films Identifikationen mit den Opfern der argentinischen Diktatur zu schaffen oder gar affektive Verfahren anzuwenden, um die Imagination der gewaltsamen Augenblicke, die diese erleiden mussten, zu erleichtern, scheint für die Dokumentarfilmemacher/innen kaum in Betracht zu kommen. Sie suchen

¹³⁸² Golder auf <http://www.gabrielagolder.com/enmemoria.htm>.

¹³⁸³ Zu Jorge Cedrón wurde kein direkter Eintrag auf *Proyecto Desaparecidos* gefunden.

¹³⁸⁴ Lucía Cedrón, *En ausencia*, Argentinien 2003, 15 Min. Lucía Cedrón kehrt selbst mit den Ereignissen von 2001/02 aus dem Exil nach Argentinien zurück und wendet sich vom Dokumentarfilm dem Spielfilm zu. Lucía Cedrón, zitiert nach Cecilia Scalisi, "Presencia argentina con un cortometraje", Notiz zu den 53. Berliner Filmfestspielen 2003 in *La Nación* vom 9. Februar 2003, S. 10 der Kulturbeilage.

vielmehr nach Dispositiven, die deutlich machen, dass eine Bilderproduktion zum erzwungenen Verschwinden ein brisantes Unterfangen ist, und dass eine entsprechende Rezeption es ebenso sein sollte. Auffällig ist zudem, dass der Umgang mit den Körpern, die in den Dokumentationen bzw. Doku-Fiktionen auftreten, von einem hohen Bewusstsein für jene performativen Kulturen zeugt, die bereits im Zusammenhang der argentinischen Theaterproduktionen dargelegt wurden. Die Frage, ob der Körper in einem Dokumentarfilm über das erzwungene Verschwinden als Medium figurieren sowie Präsenz- und Absenzeffekte, ja verwirrende Körpersignale usw. aussenden kann, wie es in einigen Bühnenstücken zur *desaparición forzada* der Fall ist, darüber denken viele Dokumentarfilmemacher/-innen nach, obgleich die inszenatorischen Momente im Dokumentarfilm natürlich andere sind. Ein Meilenstein in diesem Zusammenhang ist Albertina Carris Doku-Fiktion *Los rubios*. Der Film erscheint 2003, in jenem Jahr, in dem unter Néstor Kirchner eine offizielle argentinische Memoria-Kultur eingeläutet wird. Carris Film aber nimmt eine explizit außeroffizielle Erinnerungshaltung ein, ja liefert eine weitere radikal filiale Gegenseit, die in Argentinien eine eigenständige junge Memoria-Filmkultur ins Rollen gebracht und eine internationale Debatte ausgelöst hat.

5.3.4 Memoria-Show in *Los rubios* (Albertina Carri, 2003)

Überblick: Das Werk von Albertina Carri



Abbildung 122-123: Screenshots aus *Los rubios*: Albertina Carri
Min. 01:13:29; Min 01:13:53

Albertina Carri wurde 1973 geboren. Die Tochter von Roberto Carri und Ana María Caruso, die im Februar 1977 aus ihrer Wohnstätte in Hurlingham im Großraum Buenos Aires verschleppt und bis zu ihrem definitiven Verschwinden im geheimen Gefangenenerlager El Sheraton festgehalten wurden¹³⁸⁵, legt ihre ersten Regiearbeiten im Jahr 2000 vor, mit *No quiero volver a casa* und *Aurora*, einem Beitrag zu *Historias de Argentina en Vivo*.¹³⁸⁶ Im Jahr darauf folgt *Barbie también puede estar triste*, ein pornographischer Animationsfilm, zwei Jahre später entsteht *Los*

¹³⁸⁵ Auf das Hauptwerk des Schriftstellers, Dozenten und Journalisten Roberto Carri wurde bereits eingegangen. Ana María Caruso ist Literaturdozentin gewesen. Beide waren bei den *Montoneros* aktiv. Siehe den Eintrag auf *Proyecto Desaparecidos*: <http://www.desaparecidos.org/arg/victimas/c/carri/>. (18. 9. 2010).

¹³⁸⁶ *Historias de Argentina en Vivo* (Argentinien 2001, Minutenangabe nicht möglich) untersteht der Leitung von zwölf Regisseur/-innen – darunter Adrián Caetano, Bruno Stagnaro und Andrés di Tella – und der Carris.

rubios, 2005 wird *Geminis* lanciert, 2007 das Buch zu *Los rubios* publiziert, 2008 kommt *La rabia* in die Kinos.¹³⁸⁷ Im Jahr 2010 beteiligt sich Carri mit *Restos* an einer Reihe von Kurzfilmen zum "Bicentenario" Argentiniens, die das argentinische Kultusministerium unter dem Titel *25 Miradas – 200 Minutos. Los Cortos del Bicentenario* herausbringt.¹³⁸⁸ Carris Beitrag ist 10 Minuten lang und verhandelt das Verschwinden von kontra-informativen Filmbildern aus der Zeit vor der Diktatur von 1976.

Nach *Restos* versucht Carri an der Seite ihrer Ehefrau Marta Dillon Fernseh-Formate neu zu interpretieren, zuerst mit der Talkshow *Visibles*, die jedoch nicht gesendet wird, dann mit der auf Canal 9 erfolgreich ausgestrahlten Mini-Serie *23 Pares*, in deren Zentrum zwei Angestellte eines Gentechniklabors stehen.¹³⁸⁹ Die Serie stellt zur Debatte, ob Menschen, die auf der Suche nach ihrer genetischen Identität sind, nicht Opfer einer "trampa del origen" seien.¹³⁹⁰ Mit Dillon gründet Carri außerdem die Filmproduktionsfirma *Torta*, ein explizit lesbisches Label, unter dem mehrere Dokumentarfilme entstehen, die sich kritisch mit dem Thema Geburt befassen.

Carris auch im Ausland gefeierte Kinoproduktionen – sie werden auf Festivals in Locarno, Gijón, Barcelona, Las Palmas, Rotterdam, Göteborg, Berlin und Princeton gezeigt – koppeln krude Perspektiven mit einer stilisierten Ästhetik. Im Fokus ihres "unbequemen Blicks"¹³⁹¹ stehen meist ungesunde familiäre Strukturen und entfremdete Individuationsprozesse: *No quiero volver a casa* erzählt davon, wie eine Prostituierte zwischen zwei von einem Mordfall betroffene Familien gerät; *Geminis* nimmt in den Blick, wie in einer bürgerlichen Familie die Süffisanz im Inzest endet. *La rabia* situiert zwei Familien in ein von Natur aus feindliches Umfeld: Der Film spielt in der Pampa, wo ein stummes Mädchen ein mimetisches Verhältnis mit menschlicher und tierischer Bestialität eingeht. Carri selbst attestiert diesem Film eine subtile Nähe zum Horrorfilm.¹³⁹² Außerdem dekonstruiert *La rabia* den ländlichen Raum als "depósito de la nacionalidad".¹³⁹³ Auch die Doku-Fiktion *Los rubios*, um die es im Folgenden geht, inspiziert die Peripherie – allerdings von einem urbanen Zentrum aus, in dem auswärts gesammeltes

¹³⁸⁷ Albertina Carri, *No quiero volver a casa*, Argentinien und Niederlande 2000, 74 Minuten; *Aurora*, Argentinien 2000, 5 Minuten; *Barbie también puede estar triste*, Argentinien 2001, 24 Minuten; *Geminis*, Argentinien und Frankreich 2005, 86 Minuten; *La rabia*, Argentinien 2008, 83 Minuten. Die Angaben zu *Los rubios* wurden bereits referiert. Das Buch zum Film: Carri, *Los rubios. Cartografía de una película*, Buenos Aires 2007.

¹³⁸⁸ *25 Miradas – 200 Minutos. Los Cortos del Bicentenario*, Argentinien 2010, 200 Minuten. Einzusehen auf YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=7QFkC-vsQwY>. (19. 2. 2011).

¹³⁸⁹ Albertina Carri, Marta Dillon, *23 Pares*, Serie in 13 Folgen, ausgestrahlt auf Canal 9 in der Zeit vom 28. September bis 21. Dezember 2012, jeweils freitags um 23 h 30.

¹³⁹⁰ Vgl. Hierzu der Artikel von Marina Yuszczuk, "Escrito en el cuerpo" in *Página/12/Radar* vom 24. September 2012: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8250-2012-09-24.html>. (10. 5. 2013).

¹³⁹¹ Die Regisseurin spricht selbst von "una cierta incomodidad en la visión". Carri zitiert nach Ida Mogones, "Cineastas de Hoy – Albertina Carri: Todo menos la paz del campo", auf <http://elrevisonista.blogspot.com/2009/09/cineastas-de-hoy-albertina-carri-todo.html>. (18. 9. 2010).

¹³⁹² Vgl. Carri nach Mogones, ebd.

¹³⁹³ Carri, ebd.

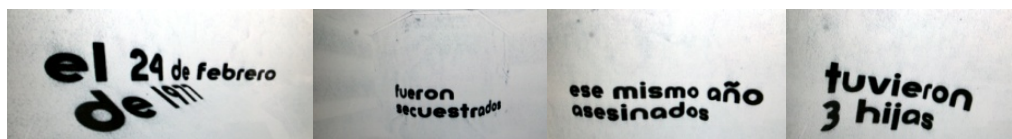
Erinnerungsmaterial interpretiert wird, das dabei helfen könnte, die Geschichte des erzwungenen Verschwindens der Eltern von Albertina Carri zu rekonstruieren.

Index V

- Synopse von *Los rubios*
- Die Geburt eines filialen Memoria-Formats
- "¿Pero qué es *Los rubios*?" – Die doku-fiktionale "Memoria-Reality-Show"
- Die filmästhetischen Aspekte
- Das plurale Ich: Ein "pasolinisches Exerzitium"?
- Das kontratestimoniale Memoria-Manifest: "Exponer a la memoria en su propio mecanismo"
- Die *Inter-Images*: Fotografie im Film
- "Los ausentes quedan ausentes": Die Simulationen
- "Dónde están las almas de los muertos? "
- Eine zu exakte Methode: Die postdiktatorische DNA-Analyse
- Miniatur-Memoria: Playmobilfiguren als kollektive Kunststoffeinheiten
- Anomaler Sichtsungsbericht: Ein UFO materialisiert die Katastrophe des Verschwindens
- *Alien Abduction*: "Können Menschen einfach so verschwinden?"
- Blondiertes Gedächtnis: Das *Heading* des Films
- Kein Grund zu feiern: *Los rubios* und *Dancing Auschwitz*
- Neue Gedächtnisserien gegen "la memoria del supermercado"
- Ausblick: Playmobil, Perücken, Poetik

Synopse von *Los rubios*

Los rubios ist Carris eigensinnigste und gleichzeitig meistgefeierte Produktion.¹³⁹⁴ Der Film kreist um das gewaltsame Verschwinden der Eltern der Regisseurin, die im Jahr 1977, als sie verschleppt, festgehalten und ermordet wurden, außerdem noch die älteren Töchter Andrea und Paula zurückließen, wie diese *Screenshots* aus der siebten Filmminute zeigen:

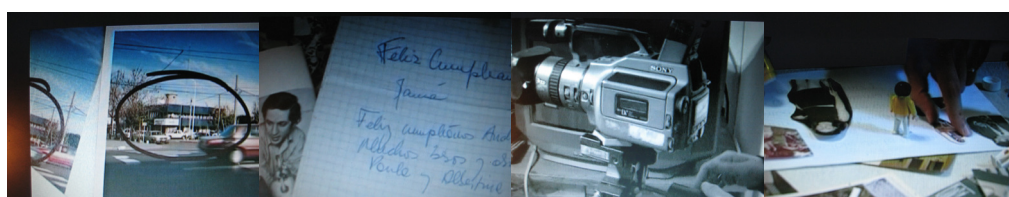


Abbildungen 124-127: Screenshots aus *Los rubios*: Min. 00:07: 00; Min. 00:07: 05; Min. 00:07: 08; Min. 00:07:11

Mit beiden Schwestern wächst Albertina bei Verwandten auf dem Land auf. Carris Biographie erfährt so neben der gewaltsamen Depräsentation der Eltern auch einen topographischen Bruch,

¹³⁹⁴ Der Film erhält den Publikums- und Jurypreis des BAFICI-Festivals von Buenos Aires, den Preis für die beste Nachwuchsregie auf dem Festival von Las Palmas und wird als bester Film auf dem Festival *L'Alternative* in Barcelona ausgezeichnet.

dem die Regisseurin in *Los rubios* zusammen mit einem Filmteam und der Schauspielerin Analía Couceyro auf die Spur geht, indem sie die Orte ihrer Kindheit aufsucht und aufnimmt. Auch wird das ehemalige geheime Lager erkundet, in dem die Eltern festgehalten wurden. Weiterhin werden Aussagen von Zeitzeug/innen angehört, die mit den Eltern zu tun hatten sowie Publikationen und Briefe in den Blick genommen, die Roberto Carri und Ana María Caruso hinterlassen haben. Auf diesem Wege versucht der Film, die Geschichte des elterlichen Verschwindens zu rekonstruieren. Dabei kommen unterschiedliche mediale Strategien zum Einsatz, von denen sich keine an Vorgaben hält, was und wie zu erinnern sei – erst recht nicht an jene, die aus den Reihen der Generation der Eltern Carris formuliert werden.



Abbildungen 128-131: Screenshots aus *Los rubios*: Aufnahme des ehemaligen Folterlagers *Sheraton* Min 01:11:23; Geburtstagsbrief, der aus dem Lager geschrieben wurde Min 01:11:09; Werkstattaufnahme mit Kamera Min 01:12:32; ausgeschnittene Fotos und Playmobilfiguren Min 00:58:46

Los rubios unterteilt sich in Episoden aus zweierlei Schwarz-Weiß-Aufnahmen und in Episoden aus zweierlei farbigen *Takes*. Die Farbaufnahmen werden im Film selbst als "ficción" bezeichnet: In den einen spielt Couceyro die Etappen nach, die Carri bei der Suche nach der Geschichte ihrer Eltern erlebt, in den anderen werden Kapitel der Kindheit Carris mit einem Set Playmobilfiguren im Trickfilmformat nachgestellt. Die Farbaufnahmen wechseln sich ab mit den operativen und zugleich metamedialen Werkstattsequenzen in Schwarz-Weiß, in denen das Filmteam bei der Arbeit ist. Albertina Carri wird oft an der Kamera gezeigt, die anderen Mitglieder des Teams bei Ton-, aber auch bei Filmaufnahmen. Es wird viel mit der Handkamera gearbeitet, die *Shake*-Effekte, die sich hieraus ergeben, sind Teil des ästhetischen Programms.

Im gesamten Film erscheinen Aufzeichnemedien und Aufzeichnungen, darunter die Aussagen der Zeitzeug/innen, um ausgewertet, kommentiert und in Frage gestellt zu werden. Diese kritische Arbeit findet im Team statt, wenngleich Carri immer wieder als Protagonistin in Erscheinung tritt, sei es *in persona* (d.h. in Schwarz-Weiß) oder in Gestalt Couceyros (d.h. in Farbe). Tritt Couceyro in Schwarz-Weiß auf, ist sie ein Teil des Teams wie die anderen auch, tritt sie in Farbe auf, befolgt sie die Anweisungen von Carri. Der zweite Schwarz-Weiß-*Stream*, der sich durch *Los rubios* zieht, zeigt graphische Elemente auf einer 3-D-Textur, genauer gesagt stilisierte Graffiti in *Stencil*-Manier (siehe u.a. Abbildungen 124-127), die darüber hinaus den Vorspann und den Abspann des Films prägen.

Los rubios liefert ein antilineares Narrativ, folgt jedoch einem ästhetischen Konzept, das durch die insgesamt vier Trickfilmepisoden, die vier *Stencil*-Einblendungen und die Einteilung in Werkstatt- und Nachstellungsaufnahmen recht stringent ist.

Albertina Carri ist Repräsentantin einer speziellen "Camada", die sich in Form des Filmteams zusammengefunden hat, sie firmiert indes auch als eine Kontra(re)präsentantin der "generación desaparecida", die der Geschichte der eigenen Eltern zu Recht mit Skepsis nachgeht, denn das Verschwinden von Roberto Carri und Ana María Caruso wurde in der Familie nie stichhaltig dargelegt. Das experimentelle Format von *Los rubios* erscheint damit umso legitimer.

Los rubios beginnt mit einem bemerkenswerten *Establishing Shot*. Die Kamera zoomt ein Playmobil-Szenario auf dem Land heran, das Carri beziehungsweise Couceyro¹³⁹⁵ als initialen Erinnerungsort bezeichnet: "El campo es el lugar de la fantasía o donde comienza mi memoria".¹³⁹⁶ Phantasie und Erinnerung werden hier gleichgesetzt. Nach dem Playmobilszenario folgen einige reale Landschaftsaufnahmen, dann *Top-Shots*, in denen Autos in Richtung Metropole strömen. Die Autos gleichen Spielzeugautos, wenngleich sie für die narrative Struktur des Films die Funktion von Memoria-Vehikeln besitzen, weil sie die interkommunikative Passage von der Peripherie der Kindheit in den urbanen Raum des erwachsenen Präsens anzeigen. Auf der Grundlage dieser Passage von der Vergangenheit in die Gegenwart tritt *Los rubios* eine regelrechte Erinnerungstour an, auch, weil das Filmteam meist "on the road" ist.



Abbildungen 132-135: Screenshots aus *Los rubios*: *Establishing Shot* Min 00:01:03; Aufnahmen vom "campo" Min 00:01:36 und 00:01:47; *Top-Shot* Autobahn Min 00:01:53

Ein regelrechtes *Cluster* der Vergangenheit entsteht, als das Team die Nachbarschaft von Hurlingham aufsucht, in der sich das Verschleppungskommando gegen Carris Eltern sowie deren Fluchtversuch im Jahr 1977 ereignet haben. Hier geht es noch um die Zeit, die die Schwestern verlebt haben, bevor sie aufs Land gebracht wurden und an die Albertina Carri sich nur sehr vage erinnern kann. Die Erinnerungsberichte, die in Hurlingham eingefangen werden, divergieren von den Versionen, die in Carris Familie gelten und werden auch auf diejenigen Zuschauer/innen inkongruent wirken, die keine genauere Kenntnis der Geschichte Carris haben. Die Unstimmigkeiten oder Widersprüche in den Aussagen werden jedoch nicht moralisch bewertet.

¹³⁹⁵ Vor hier an wird von Carri nur dann gesprochen, wenn die Regisseurin *in persona* und in den Werkstattaufnahmen auftritt, geht es um die farbigen Nachstellungen, wird von Carri/Couceyro die Rede sein.

¹³⁹⁶ *Los rubios*, Min. 00:58:20 - 00:59:02.

Damit gesteht *Los rubios* allen im Film Auftretenden mnemische Fehlbarkeit bzw. Subjektivität zu – und nimmt auf diesem Wege zudem Notiz von den mnemischen Folgen des erzwungenen Verschwindens.

Die Folgen der gewaltsam erzeugten Abwesenheit der Carri-Eltern werden in *Los rubios* ebenso dadurch reflektiert, dass keinerlei autobiographische Pakte ausgesprochen¹³⁹⁷, d.h. keine stabilen identitären Zeichen, sondern vielfache Fiktions- und Ungläubigkeitssignale gesetzt werden. So wird zwischen Faktuellem und Fiktionalem hin- und hergeswicht, was dem Werk eine metaleptische Dynamik verleiht und sogar groovig wirkt.¹³⁹⁸ Neben dieser Antilinearität, die mit konventioneller filmischer Erzählkultur bricht, enthält *Los rubios* ein Plädoyer für unkonventionelle mikrosoziale Konstellationen.

Die Existenz von *Los rubios* ist der Tatsache zu verdanken, dass sich Carri durch die Filme, die bis zu Anfang des neuen Jahrtausends in Argentinien über das erzwungene Verschwinden vorlagen, nicht repräsentiert sah: "A mi me interesaba hacer esta película no para hacer catarsis, sino porque con las otras películas que abordaban el tema no me sentía representada."¹³⁹⁹ In der Folge nimmt die Regisseurin nicht nur die Suche nach der Geschichte des Verschwindens ihrer Eltern in die Nahaufnahme, sondern hinterfragt auch die Möglichkeiten der filmtechnischen Adaptation von Erinnerung. Ihr Film versucht die mentalen und medialen Folgen des erzwungenen Verschwindens zu erfassen, indem er sich als erinnerndes Dokument beständig selbst dekonstruiert. Einer Pressestimme zufolge bringt ihm dies seinen "absurden" oder "komischen" und doch auch "tragischen" Stil ein.¹⁴⁰⁰

Die Geburt eines filialen Memoria-Formats

Los rubios ist unter erschwerten Produktionsbedingungen entstanden, die bemerkenswerterweise nicht ökonomischer, sondern ideologischer Art waren: Wegen eines angeblich inkohärenten Drehbuches verwehrt das *Instituto Nacional de Cine y Arte Audiovisuales* (INCAA) dem Film die offizielle Unterstützung beziehungsweise erteilt die Auflage, das Script möge mit "größerer

¹³⁹⁷ Nach Pilippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris 1975, besteht der autobiographische Pakt darin, dass identitäre Zeichen gesetzt werden. Wichtig ist vor allem die Nennung des Namens der Person, deren Vita dargelegt wird. Damit gilt als abgemacht, dass keine fiktive Lebensgeschichte erzählt wird. In *Los rubios* wird zwar Albertina Carris Name genannt, er wird aber auch an die Schauspielerin Couceyro weitergegeben. Ebenso der Filmtitel geht spielerisch mit identitären Zeichen um (Näheres folgt).

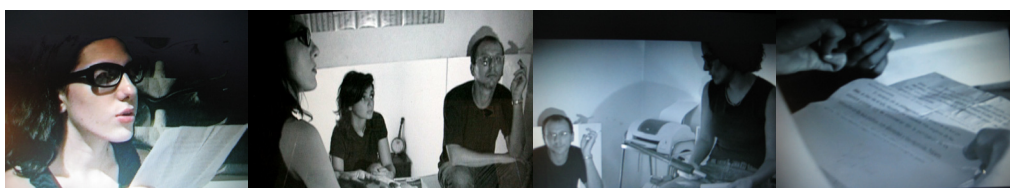
¹³⁹⁸ "Groove" (ursprüngliche "Rille" oder "Furche" sowie "Marschrichtung" beim Ackern) steht in der Musik für eine Schallplattenrille oder eine Phrase von oft synkopischem, äußerst stimulierendem Grundmuster, gegen das im entsprechenden Musikstück selbst angespielt wird. *Los rubios* wird vor allem zum (ausgeprägt musikalischen) Ende hin groovig und transportiert eine wider Erwarten euphorische Stimmung. Gleichzeitig steht "groovig" hier für das gelungene Zusammenspiel des Filmteams und dafür, dass *Los rubios* gegen sein eigenes (Erinnerungs-)Projekt anspielt.

¹³⁹⁹ Carri, zitiert nach Cancela, in "Formas de decir 'yo'...", a.a.O.

¹⁴⁰⁰ Vgl. Kevin Jack Hagopian, Rezension ohne Titel, auf der Homepage des *New York State Writers Institute*, <http://www.albany.edu/writers-inst/webpages4/filmnotes/fnf06n3.html>. (27. 7. 2009).

dokumentarischer Sorgfalt" und mehr Bewusstsein für das "tragische Schicksal" des Paares Carri/Caruso überarbeitet werden.¹⁴⁰¹

Was macht *Los rubios* damit? Der Film erzählt die Geschichte dieser Zurechtweisung nicht nur, er führt sie außerdem vor. Die folgenden *Screenshots* zeigen eine Szene, in der das Filmteam diskutiert, wie das Urteil des INCAA zu bewerten sei. Es handelt sich um eine Art "escena madre", wie Verónica Garibotto und Antonio Gómez erklären¹⁴⁰², wenngleich sich auch von einem ausgemacht filialen Initiationsritual sprechen lässt. In jedem Falle scheint die Auflage des INCAA, von Carri/Couceyro verlesen (Abbildung 136), allen Mitwirkenden indiskutabel. Carri selbst argumentiert, sie verstehe, dass die Vertreter/innen des INCAA – die zu der Generation ihrer Eltern gehören –, einen Film bräuchten, der ihren Erinnerungen an die Zeit des politischen Kampfes, den sie mit dem Paar Carri/Caruso geteilt haben, entspreche. Sie selbst könne diesen Film aber nicht machen (Abbildung 138). Jemand anders aus dem Team wirft ein, diejenigen, die das INCAA-Urteil unterzeichnet hätten, sollten ihren Wunschfilm selber machen. Couceyro argumentiert, den Unterzeichnenden sei die vom Drehbuch vorgesehene Darstellung der Intellektuellen Carri und Caruso wohl zu wenig heldenhaft. Alle nicken. In dieser konsensualen Situation wird das offizielle Scheitern des Films gefeiert und *Los rubios* in seiner originären Form auf den Weg gebracht.¹⁴⁰³



Abbildungen 136-139: Screenshots aus *Los rubios* Carri/Couceyro verliest das Urteil des INCAA Min. 00:26:20; das Filmteam diskutiert das INCAA-Urteil Min. 00:27:04; Carri erklärt, sie werde nicht den Film machen, den das INCAA verlangt Min. 00:27:16; das FAX mit dem Urteil wird ins Bild genommen Min. 00:28:25

Als Tochter von Verschwundenen besitzt Carri einen mit Félix Bruzzone oder Lucila Quieto vergleichbaren Status. Ihr Film ist nicht nur ein kontra(re)päsentativer Akt, weil er sich der Tatsache und dem Phänomen des erzwungenen Verschwindens mit einer metamedialen und metamnemonischen Ästhetik nähert, sondern auch, weil er gegen eine institutionelle *doxa* opponiert, die darüber verfügen will, wie die textuelle Vorlage zu einer visuellen Erinnerung an das Verschwinden zweier ehemals peronistisch engagierter Eltern auszusehen habe. Diese

¹⁴⁰¹ Im Original heißt es: "mayor rigor documental" und "destino trágico". Transkribiert aus: *Los rubios*, Min. 00:25:16-00:26:18.

¹⁴⁰² Vgl. Verónica Garibotto und Antonio Gómez, "Más allá del 'formato memoria': la repostulación del imaginario postdictatorial en *Los rubios* de Albertina Carri" (Kursivierung bei Garibotto/Gómez). In *A Contra corriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina/A Journal on Social History and Literature in Latin America*, Nr. 2, Band 3 (Winter 2006), S. 197-126, S. 115. Einzusehen auf: http://www.ncsu.edu/project/acontracorriente/winter_06/Garibotto-Gomez.pdf. (19. 2. 2011).

¹⁴⁰³ Garibotto und Gómez sprechen sogar von einem intendierten Scheitern und von einer "performance del fracaso" in der "escena madre". Vgl. Garibotto und Gómez, "Más allá del 'formato memoria'... a.a.O., ebd.

Renitenz kann sich die Regisseurin leisten, weil sie eben Tochter von (Vorzeige-)Intellektuellen ist. Sie spricht den Vertreter/innen des INCAA nicht ab, aus generationeller und weiterhin peronistischer oder gar nostalgischer Perspektive definieren zu wollen, wie ein angemessenes Gedenken auszusehen habe, analysiert deren Vorgaben aber auf ihren ideologischen Gehalt und setzt ihr eigenes filmisches Erinnerungsformat durch. Die biographischen Figuren Roberto Carri und Ana María Caruso werden darin weder als politisch aktive Intellektuelle noch als *desaparecidos* mythologisiert. Zuvörderst bebildert *Los rubios*, dass die Erinnerung an zwei politische und soziale Subjekte, die gewaltsam verschwunden sind, ein äußerst schwieriges Unterfangen ist. Die Widersprüche, die sich im Verlauf dieser Memoria-Kritik abzeichnen, werden tabulos dargelegt, bis schließlich ein Erinnerungsfehler dem Werk seinen Titel gibt.

"¿Pero qué es *Los rubios*?" – Die doku-fiktionale "Memoria-Reality-Show"

Dass sich *Los rubios* dem Verdikt des INCAA widersetzt hat und dennoch erfolgreich produziert, ja schließlich doch vom Institut gefördert wurde, wie der Abspann zeigt, hat dem Film den Ruf eingebracht, geschickt mit dem bestehenden Imaginarium der argentinischen Diktatur aufgeräumt und die eingefahrene Kinokultur mit "Frischlufte" versorgt zu haben.¹⁴⁰⁴ Und weil der Film die Erinnerung an die argentinische Diktatur unter ästhetischen Gesichtspunkten zu erneuern versucht und gleichzeitig die autoritären Aspekte von Gedächtniskultur zum Thema macht, gilt *Los rubios* als ein Paradigma des insbesondere politischen *Nuevo Cine Argentino*. Trotz oder gerade aufgrund ihrer wegweisenden Qualität hat die Produktion aber Verwirrung gestiftet. Nicht von ungefähr formuliert Cecilia Molinero, als liefere sie die *Log Line* des Films¹⁴⁰⁵: "¿Pero qué es *Los rubios*? ¿Un documental testimonial, un largo de ficción, una autobiografía? Es todo eso, y mucho más."¹⁴⁰⁶

Unter den zahlreichen Kommentaren der zuvörderst argentinischen und US-amerikanischen Presse sentenziert Filmkritiker Scott: "[*Los rubios*] is not so much a documentary as a fictional film about the making of a documentary, or perhaps a documentary about the making of a fictional film about the making of a documentary".¹⁴⁰⁷ Diese Umschreibung ist treffend, da sie ein Augenmerk darauf legt, dass mit *Los rubios* anstelle eines regulären Dokumentarfilms eine Fiktion

¹⁴⁰⁴ Vgl. auch dies., ebd., S. 109.

¹⁴⁰⁵ Die *Log Line*, die in der Regel nicht länger als drei Sätze und im Präsens gehalten ist, fasst die Handlung eines Filmes zusammen, damit dieser schnell an Agenturen oder Produktionsfirmen vermittelt oder in Kinoprogrammen angekündigt werden kann. Die *Log Line* enthält meist eine offene Frage, weist auf den Konflikt des Filmes hin und ist zudem länger als die bildgestützte *Tagline*, die auf Plakaten oder DVD-Hüllen erscheint.

¹⁴⁰⁶ Cecilia Molinero, "Los rubios, una bocanada de aire fresco", in *Revista Solocortos*, Mai 2003: <http://www.solocortos.com/RevistaSC.aspx?nroArticulo=58>. (27. 7. 2009).

¹⁴⁰⁷ Vgl. Anthony O. Scott, "Personally Political: Fallout From the 'Dirty War'", in *The New York Times* vom 7. April 2004, <http://www.nytimes.com/2004/04/07/movies/film-review-personally-political-fallout-from-the-dirty-war.html>. (11. 11. 2009).

vorliegt, in der imaginiert wird, wie die Produktion eines Dokumentarfilms über das erzwungene Verschwinden aussehen könnte. Dabei geht es insbesondere um die Erinnerung an das Verschwinden zweier Menschen und darum, ob der Film, der gemacht werden soll, dieser Erinnerung adäquat werden kann. Das Ergebnis ist die Doku-Fiktion, also eine Form der Dokumentation, die fiktionale Elemente importiert. Die Yuxtaposition von "fantasía" und "memoria", die im Film selbst benannt wird, ist demnach programmatisch. In der Tat lässt sich *Los rubios* als Memoria-Studie oder gar als Memoria-Phantasie beschreiben, Julián Gorodischer wiederum spricht von "Memoria-Reality Show".¹⁴⁰⁸ Welcher Name auch immer der Produktion am nächsten kommt – *Los rubios* doku-fiktionalisiert, dass das gewaltsame Verschwinden körperliche, mediale und mnemische Lücken, d.h. unterschiedliche Formen von Abwesenheit verursacht hat, die nur unter Anwendung irregulärer oder hybrider, insbesondere imaginärer Rekonstruktionsverfahren gefüllt werden können. Deswegen sollte der Film anfänglich "Documental 1. Notas para una ficción sobre la ausencia" heißen.¹⁴⁰⁹

Die filmästhetischen Aspekte

Filmästhetisch fallen an *Los rubios* auf: lange Aufnahmen, beschleunigte Kreisfahrten, hohe Bildfrequenzen, Bildsprünge, Zeitlupe und Zeitraffer, Animation, *Stop-Motion*, mit Musik unterlegte *Stills*, Originaltöne, Verzicht auf auktoriales *Voice-Over*, manipulierte und verzerrte Tonspuren und der Einsatz von Handkamera (bis hin zu *Shake Cam*). Einige dieser Verfahren sind aus dem *Cinéma vérité* oder dem *Direct Cinema* der 1960er Jahre bekannt. Im *Cinéma vérité* wird die Kamera als integrativer Bestandteil eines dokumentarischen Projektes angesehen, wobei dem Agieren der Crew eine wichtige Funktion zukommt¹⁴¹⁰, im *Direct Cinema* wird sie zum Zweck einer objektiven Beobachtung eingesetzt, derweil die Crew weniger in Erscheinung tritt, um den Eindruck zu verhindern, die Wirklichkeit werde durch die mediale Intervention verändert.¹⁴¹¹ *Los rubios* weist somit primär eine Verwandtschaft mit dem *Cinéma vérité* auf, auch, weil die Interaktion und Involvierung der Filmemacher/innen eine große Rolle spielt und es sogar Szenen gibt, in denen die Kamera stimulierend auf die Gefilmten wirkt.

Weitere Prinzipien des *Cinéma vérité* wie Autoreflexivität, Partizipation und Provokation prägen *Los rubios*. Der Film zeigt seinen eigenen Entstehungsprozess, inklusive der Überlegungen, die die

¹⁴⁰⁸ Vgl. Julián Gorodischer in María Moreno, "Esa rubia debilidad", in *Página/12* vom 19. Oktober 2003, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1001-2003-10-22.html>. (27. 7. 2009).

¹⁴⁰⁹ Vgl. María Moreno, "El libro de ésta", in *Página/12* vom 23. März 2007, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3254-2007-03-25.html>. (19. 2. 2011)

¹⁴¹⁰ Siehe Betsy A. McLane, *A new history of documentary film*, New York 2012.

¹⁴¹¹ Siehe Mo Beyerle (Hg.): *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema* (Campus. Forschung. Schriftenreihe des Zentrums für Nordamerika-Forschung. Bd. 659). Frankfurt am Main 1991.

Regisseurin und das Team anstellen, lässt also ein Produktionskollektiv kritisch an der Erstellung teilhaben und gleichzeitig das Publikum diesen Prozess nach Maßgaben der *Self-Transparency* verfolgen. Zu dem *Work in progress*-Charakter des Films gehört auch, dass bisweilen Varianten einer Szene erscheinen, d.h. manche Nachstellungen der Vergangenheit mehrfach durchgespielt werden. Einige dieser Varianten, auch solche, in denen es um die Rekonstruktion traumatischer Situationen geht, wirken provokativ nonchalant.

In Carris Film geht es im Unterschied zu den sondierenden Dokumentarfilmen der 1960er Jahre weniger um eine 'Wahrheit' als vielmehr um eine metamediale Annäherung an eine nur unzureichend dokumentierte Wirklichkeit, die in der Vergangenheit liegt und in der Gegenwart nachwirkt. In dem Kontext ist wichtig, dass die tragbaren Aufnahmedien, die für das *Cinéma vérité* und das *Direct Cinema* überhaupt erst die technische Voraussetzung waren, in *Los rubios* zwar wie selbstverständlich genutzt werden, aber dennoch neben anderen Aufschreibesystemen (etwa einem Laptop, an dem Carri/Couceyro immer wieder sitzt) die konzeptuelle Hauptvoraussetzung für den Zugang zu einer subjektiv schwer begreifbaren und medial nur resthaft überlieferten Geschichte sind.

Die Aufnahmegeräte, die das Team von *Los rubios* nutzt, lassen aber auch ästhetische Experimente zu. Neben den für einen Dokumentarfilm außergewöhnlichen Playmobil-Animationsszenen in *Slow-Motion* und einigen anderen der bereits aufgeführten filmästhetischen Verfahren finden sich zum Beispiel *Loops*, in denen einzelne Aufnahmen hintereinander geschnitten sind und wiederholt und in hoher Geschwindigkeit abgespult werden.¹⁴¹² So kommen extrem geraffte Bildsequenzen zustande. Es handelt sich hier um eine Anwendung, die den Blick bewusst strapaziert, weil sie den gewohnten Filmbildverlauf unterbricht und außerdem phantasmagorisch wirkt:



Abbildungen 140-144: Screenshots aus *Los rubios*: Loop Min 00:56:10-00:56:12

Ein anderes disruptives Verfahren wird genutzt, wo Carris Film – wie noch genauer dargelegt werden soll – das metaleptische Filmmaterial, das er in Form von Zeitzeug/innenaussagen referiert, reduziert, indem die Vorführungen desselben immer wieder abgebrochen werden. Während im *Cinéma vérité* und im *Direct Cinema* der Schnitt substantiell wichtig ist und oftmals aus

¹⁴¹² Siehe hierzu Andreas Becker, *In einer anderen Dimension. Zeitdehnung und Zeitraffer im Spielfilm*, Darmstadt 2012.

viel gefilmtem Material nur ein geringer Rest zusammengeschnitten wird, zeigt *Los rubios* von 40 Stunden testimonialen Material lediglich ein Minimum.

Zu den formalen Strukturelementen von *Los rubios* ist zu sagen, dass der Beginn einzelner Szenen durch das Schlagen von Synchronklappen angezeigt und sogar deren Beschriftung vorgelesen wird. An einer Stelle wird eine falsche Klappe verwendet. Die bereits genannten graphischen Einschübe, in denen Informationen oder auch poetische Texte in Form von *Stencils* erscheinen, tragen ebenso zur formalen Strukturierung bei.

Die meisten akademischen Stellungnahmen zu *Los rubios* gehen wenig auf die genannten filmtechnischen Aspekte und ästhetischen Experimente ein, sondern konzentrieren sich mehr auf das (disruptive) filmische Memoria- und Identitäts-Narrativ. Einerseits ist Carris Produktion zum Objekt des kanonischen Erwartungshorizontes einer "intelectualidad argentina" geworden, die sich Garibotto und Gómez zufolge in der Zeitschrift *Punto de Vista* Gehör verschafft, um *Los rubios* unter den Stichworten "posmemoria", "desidentificación" und "alteridad" zu "zerpflücken"¹⁴¹³ oder dem Film eine trügerische euphorische Perspektive anzukreiden.¹⁴¹⁴ Andererseits ist *Los rubios* Gegenstand spanischsprachiger Studien aus den U.S.A., unter denen der Artikel von Garibotto und Gómez firmiert, der zu dem Schluss kommt, Carris Film zeichne sich durch eine "operative" und "depolitierte" Ästhetik aus, fliehe den historischen Blick, sei aber dennoch "subversiv" und gerade in dieser Spannung wirkungsvoll.¹⁴¹⁵ Ebenso in den U.S.A. erschienen ist Gonzalo Aguilers Studie, die Momente der Trauer, wie auch frivole und gleichzeitig melancholische Aspekte des Werks untersucht.¹⁴¹⁶ Im deutschsprachigen Raum ist eine Studienarbeit von Anne Renner zu nennen, die unter anderem auf die Trickfilmtechnik in *Los rubios* eingeht und erklärt, diese sei von den dokumentarischen Verfahren am weitesten entfernt, weil sie sich "ihre Realität selber [modelliere]".¹⁴¹⁷

¹⁴¹³ Vgl. Garibotto und Gómez, "Más allá del 'formato memoria'", S. 108f.

¹⁴¹⁴ Vgl. Martín Kohan, "La apariencia celebrada", in *Punto de Vista* Nr. 78 (2004), S. 24-30.

¹⁴¹⁵ Garibotto und Gómez, "Más allá del 'formato memoria'", S. 124 f.

¹⁴¹⁶ Vgl. Gonzalo Aguilar, *Other worlds: New Argentine Film*, New York 2008, S. 155-169.

¹⁴¹⁷ Anne Renner, *Ausgangspunkt Leerstelle. Eine Analyse der filmischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit in Albertina Carris "Los Rubios"*, Nordstedt 2006, S. 4. An dieser Stelle sei ebenso genannt: Rike Bolte, "Los rubios destiñen a Mnemosina: *Playing Memory* en el nuevo cine argentino: Entre arqueología, stop-(e)motion y vudu sintético", in Janett Reinstädler (Hg.), *Escribir después de la dictadura*, Madrid and Frankfurt am Main 2011, S. 221-248. Der Artikel behandelt einige Teilaspekte des vorliegenden Kapitels. Diese Untersuchung aktualisiert und korrigiert wiederum einige Überlegungen des Artikels, insbesondere jene zu den *Inter-Images* und der Schlachthaus-Fotografie (siehe Unterkapitel "Die *Inter-Images*: Fotografie im Film").

Das plurale Ich: Ein "pasolinisches Exerzitium"?

Los rubios zeichnet sich also durch einen hybriden, wenn nicht gar "ambiguen" Stil aus¹⁴¹⁸ und weist ein in ästhetischer, medialer und mnemonischer Hinsicht innovatives Format auf. Ist die Doku-Fiktion jedoch auch noch ein "ejercicio pasoliniano", wie Lorena Cancela behauptet?¹⁴¹⁹ Und wenn ja, wieso?

Pasolini hat oft mit Laienschauspielern gearbeitet, die aus dem jeweils relevanten Milieu stammten, seine neorealistische Ästhetik spielt mit Mechanismen der Verdopplung, die durch Lichtführung und repetitive Montage unterstrichen werden.¹⁴²⁰ Carri nutzt ebenso ästhetische Mittel der Verdopplung: Neben den bereits zitierten Bild- und Szenenwiederholungen kommen in *Los rubios* etwa Aufnahmen von Schatten vor (siehe Abbildungen 194-195). Im Zusammenhang der Einschätzung Cancelas allerdings ist erneut herauszustreichen, dass Carri ihr Filmteam in die *Takes* hineinnimmt und auch selbst in ihrer Funktion als Regisseurin erscheint. Alle am Film Beteiligten erfahren so eine Verdopplung: Sie treten im Film auf, ja übernehmen sogar explizite Rollen und distanzieren sich wieder von ihnen, weil sie gleichzeitig die Filmemacher/innen sind.

Allegorischer Marker dieser pararealistischen und zudem metaleptischen Struktur, die *Los rubios* zwischen einer transzendenten und einer profanen Ebene oszillieren lässt, ist das Doppel Carri/Couceyro. Die Schauspielerin übernimmt die Rolle Carris, bekommt aber nur deren Namen und deren Ich übertragen, während die Regisseurin dennoch auch Integrantin des Films ist. Couceyro expliziert ihren repräsentationellen Status, indem sie sich mit ihrem eigenen Namen vorstellt und dann erklärt, welche ihre Funktion sein wird, außerdem nimmt sie überdeutliche Fiktionssignale in den Mund. Carri unterdessen tritt in den schwarz-weißen Werkstattbildern immer wieder ins Bild, um der Schauspielerin *in actu* Regie- und Memoria-Anleitungen zu erteilen (Abbildung 145)¹⁴²¹, und erscheint darüber hinaus in manchen farbigen "ficción"-Aufnahmen (Abbildung 146):

¹⁴¹⁸ Garibotto und Gómez, "Más allá del 'formato memoria', a.a.O., S. 125.

¹⁴¹⁹ Lorena Cancela, "Formas de decir 'yo'. *Los rubios*, de Albertina Carri", in *Otro campo. Críticas*, vom 16. August 2005, <http://www.otrocampo.com/festivales/bsas2003/losrubios.html>. (27. 9. 2009).

¹⁴²⁰ Dieses Element zeigt sich besonders deutlich in *Il Vangelo secondo Matteo*. Dort übernimmt Jesus die Rolle einer subproletarischen Figur. Vgl. Pier Paolo Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo*, Italien und Frankreich 1964, 131 Minuten.

¹⁴²¹ Carri fragt z.B. sich selbst und das Team, wie eine zu erinnernde Szene ihrer Kindheit ausgesehen haben könnte – damit sie Couceyro nachspielen kann.



Abbildungen 145-146: Screenshots aus *Los rubios*: Albertina Carri in Werkstatt-aufnahme Min. 01:13:29 Albertina Carri in "ficción"-Aufnahme Min. 00:03:43

Auf diesem Wege generiert sich Carris Film zu einem verwirrenden *Biopic* und verwirft die Idee eines integren autobiographischen Ichs, d.h. einer Instanz, die den biographischen Text des Films als körperliche und mentale Einheit unterlegt. *Los rubios* verwendet ergo einen permeablen Ich-Begriff und weist damit auf die Fragilität von Identitäten in einer Gesellschaft hin, in der es zu erzwungenem Verschwinden gekommen ist. Nicht umsonst unterweist Carri Couceyro an einer Stelle: "No digas mucho 'yo'". Und doch ist Couceyro als Carris Doppelgängerin keine unheimliche Figur, weil sie in ihrer Funktion offen instruiert wird. Außerdem stellt sich ihr das gesamte Filmteam an die Seite, um die biographische Erinnerung als Kollektiv zu pluralisieren.

Das kontratestimoniale Memoria-Manifest: "Exponer a la memoria en su propio mecanismo"

Los rubios lässt demnach keinerlei fiktionale Illusion aufkommen. Dies wird auch dadurch erzielt, dass der Umgang mit dem visuellen Material offengelegt und vorgeführt wird, dass die Aufzeichnungsgeräte, die im Film Verwendung finden, Bilder und Töne speichern und wiedergeben und die Personen, die die Geräte bedienen, Material aussetzen, versetzen und ersetzen. Die Bilder von *Los rubios* werden demnach zwar für ein Publikum produziert und später projiziert, zuerst jedoch entworfen und gegebenenfalls verworfen – und zwar mit dem Zweck, dass das Publikum an diesem Prozess teilhat, anstatt nach den Regeln des Spielfilms von einer visualisierten Narration absorbiert zu werden. Diese kinematografische Einsicht wird konstant von Kommentaren der Protagonistin Carri/Couceyro oder solchen des Teams sowie von verlesenen oder memorierten Zitaten zu mnemotechnischen Aspekten der Filmkunst als auch zur grundsätzlichen Problematik des Erinnerns begleitet. Das Gedächtnis nämlich scheint angesichts der Geschichte der gewaltsamen Depräsentation, die die Carri-Eltern erlitten haben, nur noch unvernünftiger oder fehlbarer als dies ohnehin der Fall ist (weil Erinnerung immer lückenhaft funktioniert). In diesem Sinne formuliert der Film eine Art mnemisches Manifest für seine eigene bewusst erschwerte Produktion sowie die fragmentarische Behandlung seines Gegenstandes. Couceyro schreibt auf einen Papierkarton: "Exponer a la memoria en su propio mecanismo" (Abbildung 147)



Abbildungen 147-150: Screenshots aus *Los rubios*: Manifest "Exponer a la memoria en su propio mecanismo" Min. 00:11:47; Carri/Couceyro bereitet sich für das Ansehen der *testimonios* vor Min. 00:12:00; Carri/Couceyro fertigt Notizen zu einem *testimonio* an Min 00:11:37; weiteres *testimonio* Min. 00:14:30

Tatsächlich macht *Los rubios* die Produktion seiner Bilder innerhalb einer Dynamik sichtbar, die auch mit der Dispositivierung (stets fehlbarer) organischer Erinnerung assoziiert werden könnte.¹⁴²² Während der Film seine unterschiedlichen medialen Träger registriert, etwa die Videoaufzeichnungen der Interviews, in denen die ehemaligen politischen Mitstreiter/innen des Paares Carri/Caruso sprechen, beharrt der Film darauf, ein sich in Konstruktion befindendes und überdies lückenhaftes visuelles und diskursives Dokument zu sein.

Mehrfach wird Carri/Couceyro dabei gezeigt, wie sie sich mit großer Skepsis die genannten Interviewsequenzen ansieht. Allerdings geschieht dies, während das Filmteam andere Arbeiten verrichtet und immer wieder ins Bild tritt. Die Zeitzeugenaussagen sind also nur eine Art visuelles Hintergrundgeräusch – im Vordergrund steht der mediale und mnemische Umgang mit ihnen. Das sieht so aus: Carri/Couceyro schaltet ein Videogerät an und lässt ein Band starten (Abbildung 148). Auf dem Bildschirm erscheint die Information: "reproducir" ("Wiedergabe") (Abbildung 150). Ein banales pragmatisches Detail, das aber im Rahmen der metamedialen Gesamtaussage des Films verdeutlicht, dass das Videoband die Vergangenheit tatsächlich reproduziert, weil es als Wiedergabeschleife vor- und wieder zurückgespult werden kann, ohne dass auf dem Gedächtnisträger Information hinzukommt oder verloren geht.¹⁴²³ Die Betrachterin Carri/Couceyro hingegen verfügt über ihre eigenen mentalen Erinnerungsschleifen, die in ihrer organischen Verfasstheit eine Vielzahl an Auslassungen, Umwegen, Einfügungen und Interpretationen beinhalten. Und im Angesicht genau dieser Tatsache fasst die Protagonistin wiederum die Narrative der Zeitzeug/innen als mnemische Diskurse auf, die in Zweifel zu ziehen sind und deswegen nicht komplett beachtet/betrachtet werden müssen.¹⁴²⁴

¹⁴²²Organisch meint hier 'nicht mediengestützt' (auch wenn das lateinische *organum* eigentlich "Instrument" oder "Werkzeug" bedeutet).

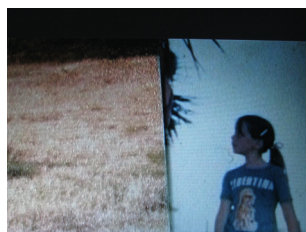
¹⁴²³ Auch ein Kurzfilm von Paola Pelzmayer, der Kamerafrau von *Los rubios*, schließt den Vorgang organischer Erinnerung mit der Funktionsweise eines Aufnahme- und Wiedergabegeräts wie dem Anrufbeantworter kurz: Paola Pelzmayer, *Me moria*, Argentinien 2008, 1 Minute. Auf YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=OiUIAvuGLEA&feature=related>. (29. 7. 2009).

¹⁴²⁴ Mit der Szene schafft Carris Film außerdem einen Medienwechsel, der vor Augen führt, dass *Los rubios* selbst zwar Kinofilm-Qualität besitzt, aber ebenso als Video/DVD rezipierbar und damit in seiner mnemopraktischen Verfügbarkeit veränderbar ist. Auch Carris Film kann vor- und zurückgespult sowie angehalten werden.

Los rubios lässt somit ebensowenig testimoniale Illusion aufkommen.¹⁴²⁵ Auch vermittelt dieser kritischen Rezeption von Aussagen und Bildern, die Beatriz Sarlo zufolge als "materias mismas de la historia" gelten müssten, kommuniziert der Film, dass auf gewaltsame Depräsentation keine Repräsentation folgen kann – selbst die nicht, die im Ruf steht, die Wahrheit zu sprechen. Damit grenzt sich Albertina Carri gleichermaßen von der Vorstellung ab, die Abwesenheit ihrer Eltern könne von den Zeitzeug/innen erklärt oder gar heilig gesprochen und hernach symbolisch und biographisch integriert werden.

Die *Inter-Images* : Fotografie im Film

Ein weiterer Rekurs der visuellen Strategie von *Los rubios* ist der intermediale Umgang mit der Fotografie. In mehreren Szenen werden Fotografien aus der Kindheit Carris durchgesehen. In den Filmminuten 8: 29-8:37 blättert Carri ein Album durch, eine Werkstattszene. Carris eigenes Gesicht ist nicht zu sehen und die Fotografien werden schnell von einem Zwischenblatt überdeckt, so dass auch sie nicht wirklich zu erkennen sind. Es scheint sich um Fotografien der Eltern und insbesondere des Vaters zu handeln. Das Album taucht in der 41. Filmminute in den Händen von Couceyro wieder auf, diesmal in einer farbigen Sequenz, in der die Bilder allerdings vom gesamten Team, inklusive Carri, genauer betrachtet werden. In der 23. Filmminute werden Kinderfotos gezeigt, von denen das erste eine Schwarz-Weiß-Aufnahme ist, die nur kurz und unvollständig im Bild erscheint, einen etwa zweijährigen Jungen zeigt und auf das Jahr 1942 datiert ist, so dass es sich um den 1940 geborenen Roberto Carri handeln könnte. Womöglich stammt sie aus dem vorher durchgesehenen Album. Es folgen Farbfotos, die dem Anschein nach in den 1970er Jahren aufgenommen wurden, darunter immer wieder das eine oder andere Schwarz-Weiß-Foto aus einer anderen Zeit. Ab der 47. Filmminute gibt es eine weitere Foto-Folge, unter ihnen eine Aufnahme von einem Mädchen, das ein T-Shirt mit dem aufgedruckten Namen "Albertina" trägt (Abbildung 151). Auch hier sind Schwarz-Weiß-Bilder untergemischt, etwa taucht der signierte Teil des Fotos aus dem Jahr 1942 wieder auf, weiterhin das Schwarz-Weiß-Bild eines kleinen Mädchens (Abbildung 153). Diese Fotostrecke ist mit einer Art Zirkusmusik unterlegt.



¹⁴²⁵ Vgl. auch María Moreno, "El libro de ésta", a.a.O.

Abbildungen 151-153: Screenshots aus *Los rubios*: Kinderfotos aus den 1970er Jahren Min. 00:47:59; Min. 00:48:05; Foto mit Ausschnitt eines Fotos aus dem Jahr 1942 Min 00:48:14

Die Fotografien werden weder identifiziert noch kommentiert. In einer folgenden Werkstattszene klebt Carri einige Fotos, die zuvor nicht im Bild erschienen, auf eine Styroporplatte und befestigt diese über ihrem Arbeitsplatz. Zu erkennen ist ein Porträt, das wahrscheinlich Albertina darstellt, einige weitere nicht beschreibbaren Fotos und eine Abbildung, auf der womöglich Roberto Carri mit Albertina im Arm zu sehen ist. Unter den Fotos hat Carri mit einem Eddingstift notiert: "Identificación" - "Mecanismos de distanciamiento". Wie im Falle des Manifestes handelt es sich hier um eine Art Anleitung, die der Memoria-Arbeit Carris – und der ihres Films – Orientierung und Struktur gibt und darüber hinaus das Vorgehen des Films erklärt (der Identifikationsmomente mit Distanzierungsmomenten ablöst). Die Stichworte erinnern außerdem an Formeln eines psychotherapeutischen Leitfadens.

Nach dem Aufhängen der Styroporplatte mit den Fotos steht Carri/Couceyro in einer "ficción"-Szene vor einer künstlerischen Schwarz-Weiß-Fotografie, die sie im Laufe des Films noch einmal betrachten wird. Auf dem Foto sind ein geöffnetes Fenster sowie ein davor stehender Stuhl und ein Tisch zu sehen. Markant ist allein der Aufnahmewinkel:



Abbildung 154: Screenshots aus *Los rubios*: Carri/Couceyro betrachtet zweimal das von ihr gerahmte Foto Min: 00:48:17 und Min. 00:49:19

Carri/Couceyro erklärt, sie habe diese Aufnahme eines Tages rahmen lassen und sei bei dem Bilderrahmenhändler auf beeindruckende Schlachthaus-Fotografien gestoßen. Eine Freundin, die sie begleitete, habe behauptet, den Fotos sei anzusehen, dass die Person, die sie gemacht habe, gefoltert worden sei. Carri/Couceyro erklärt: "Yo pensé: las fotos son buenas, pero mi amiga está loca". Die Protagonistin erzählt die Anekdote aus dem *Off* und bezeichnet das von ihr gerahmte Bild als vergleichsweise "frivol" (in diesem Falle: "unbekümmert"). Doch sie weiß sich zu rechtfertigen: "No me gustan las vacas muertas, prefiero las arquitecturas bonitas".¹⁴²⁶

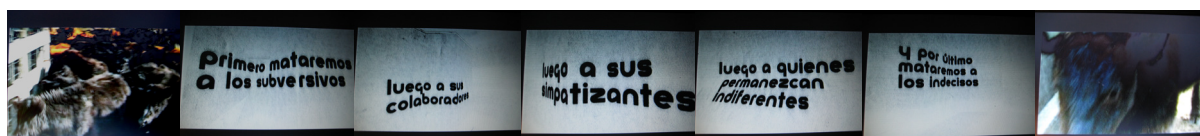
Einige Zeit später aber wird die von der Freundin angesichts der Schlachthausfotos gemachte Behauptung von einer der Carri-Schwestern verifiziert. Der Film erbringt diese Information als Botenbericht: Bei der Urheberin der Fotos, Paula L., handele es sich um die einzige Überlebende des Haft- und Folterlagers *El Sheraton*, in das auch Carris Eltern verschleppt waren.¹⁴²⁷ Als Carri

¹⁴²⁶ Vgl. *Los rubios*, Min. 00:49:25-00:49:27.

¹⁴²⁷ Vgl. *Los rubios*, Min. 00:16:00-17:00 sowie Min. 1:00:08-09:20.

die Fotografin (außerfilmisch) interviewt, verweigert sich diese der Kamera mit dem Argument: "Yo no hablé en la tortura, no testimonié para la CONADEP, tampoco lo voy a hacer ahora frente a una cámara".¹⁴²⁸ Carri/Couceyro fragt sich, ob eine "picana" (der bei der Folter eingesetzte Elektrostab) mit einer Kamera verwandt sei, und ob sie ein Kapitel in Kunstgeschichte verschlafen habe.¹⁴²⁹ Außerdem sinniert sie darüber, was die Fotokamera mit dem Beil, mit dem auf der Schlachtbank getötet werde, gemein haben könnte.

Auch angesichts der Kamera-Verweigerung der *ex-detenido desaparecido* findet *Los rubios* eine kreative Lösung. Das Interview wird kurzerhand vor der Kamera nacherzählt, und *Los rubios* liefert damit testimoniale Informationen aus zweiter Hand, auf die später noch eingegangen wird. An dieser Stelle sei herausgestrichen, dass sich der Szene Filmaufnahmen von zusammengerotteten Rindern anschließen. *Los rubios* zeigt somit zwar weder die Fotografin Paula L. noch deren Fotografien, fertigt aber eigene Bilder zum Imaginarium des Schlachthauses an. Das "campo", wo Albertina aufgewachsen ist und das eigentlich einen für sie eutopischen Raum darstellt, wird eine Filmsequenz lang zum barbarischen Schauraum. Es geht um die bereits angesprochenen *Loop*-Aufnahmen, die Carri/Couceyro zeigen (siehe erneut Abbildungen 140-144) und um anschließende *Takes* von Rinderköpfen, die ebenso zeitlich gerafft sind. Dazwischen treten – wie bei der Datierung des Verschwindens der Carri-Eltern zu Anfang des Films – Aufnahmen eines *Stencils*, das die Vernichtungsankündigung durch General Ibérico Saint-Jean aus dem Jahr 1977 zeigt:



Abbildungen 155-161: Screenshots aus *Los rubios*: Rinder Min. 00:55:40; Ausspruch von Ibérico Saint-Jean Min. 00:55:56-00:56:10; Rinderkopf Min. 00:56:19

Es liegt nahe, dass in dieser Sequenz auf den Topos des zur Schlachtbank geführten Kalbes rekuriert wird. Diese seit Itzhak Katsenelsons Lied "Donaj, Donaj" tradierte Allegorie¹⁴³⁰ scheint in *Los rubios* visualisiert und mit der Imaginerie des argentinischen Schlachthauses, des "matadero", konnotiert zu werden. Die Gedanken, die sich Carri/Couceyro angesichts des Kommentars der Fotografin gemacht hat, werden also filmisch umgesetzt. Die Begegnung mit der Fotografin wiederum, die als einzige Person Auskunft über die letzten Tage der Eltern Carris

¹⁴²⁸ Vgl. *Los rubios*, Min. 00:50:10-00:50:15.

¹⁴²⁹ Vgl. *Los rubios*, Min. 00:50:20-00:50:28.

¹⁴³⁰ Itzhak Katsenelson, geboren 1886, verfasste das Lied unter dem Eindruck des Warschauer Ghettos. 1942 verlor er Frau und Kinder in Treblinka und wurde selbst in Auschwitz ermordet. Der ursprüngliche Refrain "Donaj, Donaj" ("Donai" ist von "Adonai" abgeleitet und bedeutet "Mein Herr"), wird später durch die populäre Adaptation am Jiddischen Musiktheater in New York durch das "Donna" ersetzt.

geben kann, ist über ein "unbekümmertes Bild" zustande gekommen, das Carri/Couceyro eines Tages nichts ahnend rahmen lassen wollte.

Welche Möglichkeiten haben jeweils die bewegten und die unbewegten Bilder, um Folgen von Gewalterfahrung sichtbar zu machen? In welche gewalttätigen repäsentationellen Zusammenhänge muss ihre Leistung gestellt werden, wenn eine Fotografin die Folter mit einer Filmkamera in Verbindung bringt? *Los rubios* stellt somit nicht nur den Film als sequentielles visuelles Speicher- und Wiedergabemedium, sondern auch die statische Bildmethode der Fotografie in Frage, beziehungsweise verschaltet die beiden Medien innerhalb eines posttraumatischen Disputs miteinander, als handle es sich um Bilder in der Erinnerung eines Menschen, in der unterschiedliche Speicher- und Abrufdispositive ineinandergreifen.

"Los ausentes quedan ausentes": Die Simulationen

Wie bei Lucila Quieto und Virginia Giannoni wird in *Los rubios* auch plastisch mit Fotografien gearbeitet. Es gibt eine Szene, in der Carri/Couceyro aus Fotografien der 1970er Jahre einzelne Figuren ausschneidet und auf eine Pappe klebt, auf die sie dann wiederum Playmobil Figuren stellt (siehe erneut Abbildung 131). Es handelt sich um den Moment, in dem sie erklärt, dass ihre Erinnerung auf dem Land beginne und sie sich viele Male vorgestellt habe, wie ihre Eltern zurückkämen. Auf den meisten Fotos, die in *Los rubios* gezeigt werden, fehlen die Eltern aber, und Carri/Couceyro muss sich damit begnügen, Collagen aus unterschiedlichen Medien zu erstellen, die Präsenz simulieren. Die Quintessenz des Films ist demnach, wie Ana Amado formuliert "Los ausentes quedan ausentes."¹⁴³¹ Fast ließe sich daraus die *Tagline* von *Los rubios* machen.

Zwischen den Fotos, die Carri/Couceyro zur Hand hat, finden sich auch Bücher von Roberto Carri, genauer gesagt zwei unterschiedliche Ausgaben der bereits in Kapitel 4 erwähnten Publikation *Isidro Velázquez*. Diese Medien materialisieren, dass es den Intellektuellen Carri gegeben hat. Es scheint, der ungläubige und antiautoritäre Tenor des Films werde über solche Interferenz dezent konterkariert. Doch bereits in der 2. Filmminute hatte Carri/Couceyro aus der Ausgabe von 2001 bereits eine Passage vorgelesen (Abbildung 162). Der Clou: es handelt sich hierbei um eine literarische Simulation, denn die verlesene Passage stammt gar nicht von Roberto Carri. Auch wenn dies vom Film selbst nicht entlarvt wird, sondern entschlüsselt werden muss¹⁴³², wird ebenso an einigen filmästhetischen Aspekten deutlich, dass Carri/Couceyro gegenüber der einst meinungsbildenden Autorität ihres intellektuellen Vaters doch Skepsis hegt.

¹⁴³¹ Vgl. Garibotto und Gómez, "Más allá del ,formato memoria'", *a.a.O.*, S. 119.

¹⁴³² Amado, "Los infantes del terror. Nota sobre *Los rubios*, de Albertina Carri", *a.a.O.*

In der Szene, die María Moreno sogar als anti-ödipal bezeichnet¹⁴³³, ist die Vorleserin einerseits nicht ganz vom *Frame* erfasst – sie steht im rechten Bildrand, ihr Gesicht nur bis knapp über den Mund sichtbar – so dass die Lektüre filmisch nicht komplett inszeniert wird und damit uneiferlich wirkt. Andererseits sieht man hinter dem Gitterzaun, vor dem Carri/Couceyro steht, ein blaues Schild mit der Aufschrift "Teatro", das ins Auge springt, als solle es anzeigen, dass hier Theater gespielt wird.



Abbildungen 162-164: Screenshots aus *Los rubios*: Carri/Couceyro liest aus *Isidro Velázquez* Min. 00:02:37; Carri/Couceyro sortiert Fotos Min. 00:20:07; Originalausgabe von *Isidro Velázquez* Min. 00:20:24

Was soll diese Szene? Ob sie sich psychoanalytisch deuten lässt, sei dahingestellt, in jedem Fall ließe sich festhalten, dass in dem Moment, in dem nur scheinbar ein intellektuelles Vermächtnis referiert wird, dieses entweder als nicht mehr aktuell aufgefasst oder etwas anderes – die physische Abwesenheit des Autors – für gravierender gehalten wird.

Grundsätzlich bleiben die in *Los rubios* eingeflochtenen literarischen und verbalen Elemente oftmals im Versuch ihres Formuliertwerdens stecken oder werden nur in Fragmenten eingebracht (wie im Falle der *Stencils*). Auch hier verdeutlicht sich der Zweifel, ob die Suche, die der Film anstellt, sowie das Material, das für ihn zusammengetragen wurde, zu einem Ergebnis führen. In diese disruptive Diskursivität brechen noch die Tonspuren ein, die das zweifelhafte Memoria-Material aus der vergangenen politischen und familiären Zeit ihrerseits irritieren. *Los rubios* präsentiert sich somit als *suma* unzuverlässiger medialer Stützen und sucht dies mit der Simulation zu kompensieren beziehungsweise die spezifischen Folgen des gewaltsamen Verschwindens darüber evident zu machen.

Ebenso die Szene, in der Carri/Couceyro das Interview mit der Fotografin Paula L. nacherzählt, ist ein Beispiel dafür. Dieser Moment ist einer der gnadenlosesten des Films, weil erzählt wird, was die ehemalige Mitgefangene der Carri-Eltern von deren letzter Zeit zu berichten gewusst hat. In äußerst lakonischem Tonfall legt Carri/Couceyro dar, im Folterlager *El Sheraton* habe es einen Folterer namens El Negro gegeben, der gleichzeitig die Kontaktperson der zurückgelassenen

¹⁴³³ Moreno, "Esa rubia debilidad", *a.a.O.*

Schwestern war, weil er die Briefe der Eltern übermittelte.¹⁴³⁴ Später wird noch erwähnt, dass dieser Mann den Eltern wahrscheinlich den Todesschuss versetzt hat.¹⁴³⁵ Ebenso scheint die Fotografin Paula eine Tochter im Lager geboren zu haben, um die sich Ana María Caruso gekümmert hat, weil die junge Mutter Panikattacken entwickelte. Auch erzählt Carri/Couceyro von einem Buchprojekt, dass ihr Vater noch im Folterlager verfolgt habe, von einem Hungerstreik sowie von seiner Gewohnheit, Witze zu erzählen, um seiner Frau die Angst zu nehmen.¹⁴³⁶ Diese objektiv vorgetragenen Insider-Informationen verleihen dem Film simulierte testimoniale Elemente, deren Aussage aber nicht in Frage gestellt werden. Das mag daran liegen, dass sich die Zeugin Paula L. weigert, direkt auszusagen und somit im Gegensatz zu allen anderen Zeitzeug/innen keine eigene protagonische Rolle beansprucht. Vorrangig jedoch bestätigt sie die radikale Abwesenheit der Verschwundenen, indem sie selbst im Film durch Abwesenheit auffällt.

"¿Dónde están las almas de los muertos?"

Die Fotografin Paula L. wird in *Los rubios* nicht als Traumatisierte, sondern als selbstbewusste, wenn auch unsichtbare Informantin zitiert. Dennoch wird mit ihrem Nicht-Erscheinen im Film ein Zeichen gesetzt, das sich mit dem posttraumatischen Formenkreis assoziieren ließe. Grundsätzlich setzt sich *Los rubios* auf distante, gleichsam laborhafte, und doch lebhafte und suggestive Weise mit der Kategorie des Traumas auseinander. Dazu zählt einerseits, dass neben den Szenen, in den Fotografien nicht ganz gezeigt oder nicht kommentiert werden, auch Sprachlosigkeit und signifikante Leerstellen vorkommen. In diesem Zusammenhang ist Paula L. gleich mehrfach von Bedeutung. Während des außerfilmischen Interviews fertigt sie eine Zeichnung des *Sheraton*-Lagers an. Als sie erfährt, dass diese im Film gezeigt werden soll, zieht sie sie zurück. Daraufhin versucht Carri/Couceyro, die fremde Zeichnung, bei deren Anfertigung sie zugegen war, aus der Erinnerung nachzuzeichnen. *Los rubios* eignet sich den traumatischen Gehalt der testimonialen Zeichnung performativ und kontra(re)präsentativ an, weil Couceyro gegen die Leerstelle anzeichnet, die diese weitere Verweigerung der Zeugin im Film verursacht.¹⁴³⁷ Auf diesem Wege erfolgt die Duplikation eines posttraumatischen Dokuments. Ob dies ethisch korrekt ist, steht in *Los rubios* nicht zur Debatte.

Zehn Filmminuten später sieht man Carri/Couceyro in der Landschaft ihrer Kindheit mehrere Überlebensschreie ausstoßen, während man sie zudem aus dem *Off* sprechen hört: "Me cuesta

¹⁴³⁴ Siehe *Los rubios*, Min. 00:50:30-00:53:32. Die Briefe werden bis Ende 1977 übermittelt, danach bricht der Kontakt ab.

¹⁴³⁵ Siehe ebd., Min 56:49.

¹⁴³⁶ Siehe erneut Min. 50:30-53:32.

¹⁴³⁷ Siehe *Los rubios*, 6. Kapitel, Min. 53:20-54:35.

entender la lección de mamá. ¿Por qué no se fue del país?, me pregunto una y otra vez. O a veces me pregunto: ¿por qué me dejó aquí, en el mundo de los vivos? [...] ¿Dónde están las almas de los muertos? ¿Comparten sitio todos los muertos, o los asesinados transitan otros lugares? ¿Las almas de los muertos están en los que venimos después? ¿En aquellos que intentamos recordarlos? ¿Y ese recuerdo, cuánto tiene de preservación y cuánto de capricho?" Die Kamera macht zu Beginn eine Kreisfahrt, die nach einem letzten Schrei in einem schwindelerregenden *Loop* wiederaufgenommen wird.¹⁴³⁸

Carri/Couceyro stellt in dieser Szene Fragen zum Status der Verschwundenen, die sie als Ermordete definiert und implizit von anderen Toten differenziert, artikuliert jedoch auch ein generationelles Überlebensbewusstsein, vor dessen Hintergrund sich die Figur Paula L. als Zwischenfigur zu den verschwundenen Eltern ausnimmt. Während das Paar Carri/Caruso permanent abwesend und auch medial kaum repräsentierbar ist, ist die Zeitzugin allein filmisch abwesend. Durch den lautstarken Auftritt von Carri/Couceyro wird, ähnlich wie in Privideras Film *M*, ein Präsenzsignal gesetzt, das sich an diesen unterschiedlichen Absenzen konstituiert, die die *generación desaparecida* betreffen.

Der Überlebensstatus von Carri/Couceyro wird auch daran extrapoliert, dass in *Los rubios* das ehemalige geheime Gefangenenerlager *El Sheraton* aufgesucht wird. Das Gebäude liegt im Viertel La Matanza und beherbergt seit Ende der Diktatur ein Polizeikommissariat. Carri und ihr Team verstecken den *Nunca Más*-Bericht, den sie dabei haben und filmen teilweise geheim, was einigen Aufnahmen anzusehen ist (Abbildungen 166-167):



Abbildungen 165-167: Aufnahmen vor und im ehemaligen geheimen Gefangenenerlager *Sheraton* Min. 01:07:38; Min. 01:08:06; Min. 01:07:53

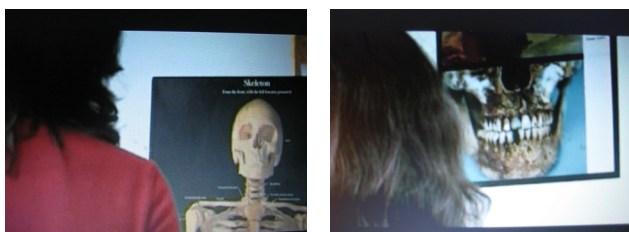
Moreno bezeichnet den Besuch des Tatortes als "un habitual ritual de duelo que podría sintetizarse como 'ver con los mismos ojos de las víctimas'".¹⁴³⁹ Dieser Einschätzung ist entgegenzuhalten, dass die Kamera vielmehr als objektives Instrument Aufnahmen des ehemaligen Lagers macht, als gelte es, den postdiktatorischen Zustand der Räume zu registrieren, in denen das Paar Carri/Causo festgehalten wurde.

Ein drittes Überlebensszenario ereignet sich, als Carri/Couceyro bei dem *Equipo Argentino de Antropología Forense* (EAAF) vorstellig wird, um sich Blut abnehmen zu lassen, damit eventuelle

¹⁴³⁸ Siehe *Los rubios* Min. 01:04:35-01:05:19.

¹⁴³⁹ Moreno, "Esa rubia debilidad", *a.a.O.*

Rückschlüsse auf den Verbleib der sterblichen Überreste der Eltern gezogen werden können – jene Methode, die in Argentinien so eng mit der Bearbeitung der *desaparición forzada* verknüpft ist. Die Abwesenheit der Carri-Eltern wird durch diese Blutabnahme, die den postdiktatorischen DNA-Test möglich macht, auf eine wenigstens mikrokörperliche Realität zurückgeführt. Auch angesichts der Tafeln mit den Skelett- und Schädeldarstellungen (Abbildungen 168-169), auf die der Blick von Carri/Couceyro fällt, wird der *desaparición* eine (szientistische) Materialität entgegengesetzt. Gleichzeitig steht die Frage im Raum, die Carri/Couceyro bei ihrem Überlebensschrei gestellt hat: Ob die Ermordeten den Platz mit jenen anderen Toten teilen, die in der Regel keinen anthropologisch-forensischen Analysen unterzogen werden, und auf welche Weise die Überlebenden, die wenig mehr zur Verfügung haben als resthafte Bilddokumente, einige in Frage zu stellende Auskünfte von Zeitzeug/innen und eventuell genetische Information, ihrer gedenken können.



Abbildungen 168-169: Carri/Couceyro in den Räumen des *Equipo Argentino de Antropología Forense* Min 00:20:55; Min. 00:20:57

Carri/Couceyro befindet sich in einem institutionellen Raum, in dem der gewaltsamen Depräsentation der Eltern, aber auch ihrer filialen Identität mithilfe wissenschaftlicher Erfassungsmethoden nachgegangen werden soll. Es scheint, die Szene sei ebenso von den "mecanismos de distanciamiento" determiniert, von denen bereits die Rede war, um möglichen Affekt zu verhindern, und füge sich in die Reihe der objektiven Registrierungen von Dokumenten, Aussagen und Räumen ein, die mit dem Verschwinden der Carri-Eltern zu tun haben. Doch mit Eintritt in die Räume des EAAF setzt die Filmmusik aus und ein psychedelisch wirkendes Raunen ein, das Eindrücke posttraumatischer Depersonalisation evoziert.¹⁴⁴⁰ Die Szene zeugt so durchaus von einem angegriffenen Ich.

¹⁴⁴⁰ Die von der Weltgesundheitsorganisation im *ICD-10 (International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems)* registrierte Depersonalisation fällt wie die Derealisation unter die Rubrik der Ichstörungen. Ihre Symptome sind unter anderem: Verschärfung oder Verschiebung der Selbstwahrnehmung (Synästhesien, Eindruck von Künstlichkeit, Intensivierung des Takt-, Seh-, Hör- oder Geschmackempfindens). Beide Formen stellen eine psychologische Variante von Entfremdungserfahrung dar, fallen in den posttraumatischen Formenkreis oder können durch Drogen, Meditation, Hunger oder Schlafentzug induziert werden. Siehe Deutsches Institut für medizinische Information und Dokumentation, *ICD-10-GM (Version 2011)*, 5. Kapitel/"Psychische und Verhaltensstörungen" (F00-F99), unter F 48.1, <http://www.dimdi.de/static/de/klasse/diagnosen/icd10/htmlgm2011/block-f40-f48.htm>. (19. 2. 2011). *Los rubios* enthält mehrere Szenen, die nahelegen, dass Carri/Couceyro solche entfremdenden Momente erlebt. Vor allem trifft dies aber für die Situation beim EAAF zu.

Eine zu exakte Methode: Die postdiktatorische DNA-Analyse

Da *Los rubios* die postdiktatorische DNA-Analyse zum Thema macht, setzt sich der Film auch mit Mikrocodes auseinander. Garibotto und Gómez indes sind der Meinung, die Szene im Labor des EAAF sei ein sinnloses Element des Films. Jedoch stellen die Autor/innen die genetische Identifikation von Kindern zwangsweise Verschwundener grundsätzlich in Frage und beharren darauf, dass die Abwesenheit der Eltern Indiz genug für die besondere soziale Identität der Nachkommen der Opfer der argentinischen Diktatur sein müsse:

¿Con qué ADN va a contrastarse el suyo [el de Albertina Carri]? ¿Acaso su identidad social, la de ser hija de desaparecidos, no se sostiene en esa ausencia? ¿Qué duda existe sobre su identidad 'real'? ¿Qué efecto imprimiría sobre la identidad colectiva que respalda su reclamo la afirmación conclusiva de su identidad biológica?¹⁴⁴¹

Da *Los rubios* ohnehin alternative mikrosoziale Optionen anzitiert und weniger dem konventionellen (genetischen) familiären Modell huldigt, scheint die Szene bei den forensischen Anthropologen demnach vor allem performativ gemeint. Vor dem Hintergrund der allgemeinen Skepsis des Filmes angesichts repräsentationeller Regimes macht die Szene deutlich, dass der biomolekulare Rekurs genauso wenig probat ist wie andere Verfahrensweisen, die versuchen, Licht in die Geschichte des elterlichen Verschwindens zu bringen.

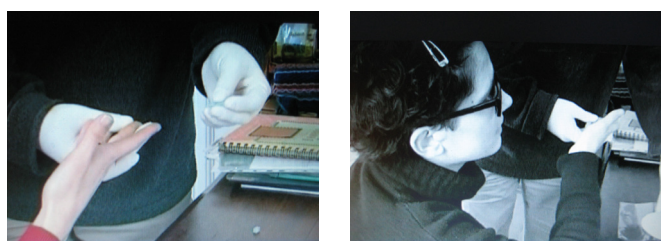
Dass die sozialen und mikrosozialen Memoria-Bemühungen in Argentinien von wissenschaftlicher Methodik begleitet werden, die die postdiktatorischen Identitätsdebatten und -analysen professionalisiert haben und sich insbesondere die DNA-Analyse als eine effektive Form zur Bearbeitung der Folgen eines biopolitischen Regimes herausgestellt hat, sollte nicht vergessen machen, dass diese Analysemethoden selbst als biopolitisch bezeichnet werden können. Zwar sind die Exhumierungen und Identifizierungen von Körpern zwangsweise Verschwundener, die das EAAF durchführt, ein äußerst wichtiges Mittel gegen die Depräsentation, weil sie ebenso wie das wissenschaftliche Bildmaterial, das Carri/Couceyro betrachtet, objektive Materialität und mikroidentitäre Information erbringen. Zu beachten ist hierbei aber ebenso, dass diejenigen, die mit den Ergebnissen dieser Untersuchungen konfrontiert werden, objektive Parameter an die Stelle von subjektiver Verlusterfahrung stellen und sich unter Umständen selbst inspizieren lassen müssen, wie *Los rubios* zeigt.

Los rubios nimmt den Diskurs zu einer molekularen Memoria auf und verweist damit darauf, dass es in Argentinien, wie auch Amado in ihrem Artikel über die "Erbschaften" der Kinder der Verschwundenen formuliert, eine Rede über das Gedächtnis des Bluts gibt.¹⁴⁴² Der Argumentation Amados zufolge wird die aus Carris Venen entnommene Körperflüssigkeit in *Los*

¹⁴⁴¹ Garibotto und Gómez, "Más allá del 'formato memoria'...", *a.a.O.*, S. 117.

¹⁴⁴² Vgl. erneut Amado, "Herencias...", *a.a.O.*, S. 137. Hier ist von "linajes de sangre" die Rede.

rubios zu einem Element (und Medium), das Auskunft über die filialen Bezüge der Opfer eines politischen Systems gibt und damit soziale, politische und juristische Bedeutung erlangt. Doch auch hier wird ein "mecanismo de distanciamiento" und weniger eine "identificación" vorgenommen – und die scheinbar ultimative Verifizierungsmethodik subvertiert. Beim EAAF wird nämlich das Doppel Carri/Couceyro beibehalten und sogar erst der Schauspielerin Couceyro und dann erst Carri das Blut abgenommen.¹⁴⁴³ Das heißt, dass selbst die Blutentnahme als Transfer-Session firmiert:



Abbildungen 170-171: Carri/Couceyro bei der Blutabnahme für den DNA-Test Min. 00:21:54; Carri bei der Blutabnahme Min. 00:22:12

Los rubios verschärft hiermit seinen "estado de alerta" gegenüber jedweder professionellen Erinnerung an das erzwungene Verschwinden. Denn von dem Tathergang, der zur Depräsentation der Eltern geführt hat, ist so wenig Genaues bekannt, dass ein genetischer Verifizierungsversuch dem eigentlichen Skandalon nicht adäquat wird – weil er zu exakt und gleichzeitig zu nichtssagend ist.

Miniatur-Memoria: Playmobilfiguren als kollektive Kunststoffeinheiten

Keiner der zitierten akademischen und journalistischen Texte über *Los rubios* legt ein gesondertes Augenmerk auf die post-organische Verkindlichung von Memoria, die der Film darüber herstellt, dass die wenigen (halb- oder fremd-) erinnerten Szenen aus der Kindheit Carris mit Playmobilfiguren nachgestellt werden. Die aus der Kinderstube exportierten Miniaturen, die mit einigen infantilisierten Perspektiven der *Nueva Poesía Argentina*, etwa mit de Nápolis Lego-Gedicht oder Iannamicos Mamuschka-Zyklus zusammengebracht werden können, verleihen *Los rubios* einerseits eine kunststoffbasierte Vitalität, andererseits ermöglichen sie eine Fernsicht (oder Tele-Vision) auf die Vergangenheit, weil sie verkleinernd wirken. Mit ihrer Hilfe erstellt *Los rubios* auch eine Miniatur-Memoria (oder Memoria-Miniatur).

Weil *Los rubios* unter Zuhilfenahme der Playmobilfiguren ein mnemisch schwer zugängliches Gebiet zum Leben zu erwecken (d.h. zu animieren) versucht, handelt es sich bei den

¹⁴⁴³ Siehe *Los rubios*, Min. 00:21:49-22:00, sowie, in der Folge, Carri in Schwarz-Weiß-Aufnahme: Min. 00:22:06-00:22:32.

Trickfilmstrecken jedoch ebenso um buchstäbliche Animationsszenen. Bei den insgesamt neun Sequenzen werden Momente der alternativen Lebenskultur vor dem gewaltsamen Verschwinden der Carri-Eltern und spätere unbekümmerte Momente auf dem Land gezeigt (siehe erneut Abbildung 132), allerdings auch Varianten des Verschwindens nachgestellt (Abbildungen 212-214).

Insbesondere fällt auf, dass die zwischen dem traditionsreichen Puppentrickfilm und dem Brickfilm¹⁴⁴⁴ angesiedelten Trickfilmszenen keine *Full Animation* erbringen, sondern im *Slow-Motion*-Modus gehalten sind. Wie im Falle der *Stills* kommt es so zu verzögerten Abläufen, die die disruptive Ästhetik des Films substantiell mitbestimmen.

Materiell gesehen verweist der Einsatz der Playmobilfiguren auf eine kulturindustrielle Epoche. Während Lego im Jahr 1949 und Fischertechnik im Jahr 1966 als thematisch und technisch ausgerichtete Baukastensysteme auf den Markt kommen, bringt das im Jahr 1973 nach der Ölkrise noch unter dem Namen Klicky geborene Playmobil eine Wende in der westlichen *Past War-Toy*-Kultur.¹⁴⁴⁵ Christoph Meulerer stellt in diesem Zusammenhang fest, dass die Spielfiguren von ihrem anatomischen Anbeginn zu fordern scheinen, man möge ihnen eine Waffe an die Hand geben¹⁴⁴⁶, und Kate Muir formuliert: "That's the thing with Playmobil – it allows your imagination to run free in unhealthy ways."¹⁴⁴⁷

Nicht umsonst muss sich die Herstellerfirma Geobra Brandstätter GmbH bemühen, den Missbrauch von Playmobil zu verhindern¹⁴⁴⁸: Die *Toy Line* hat eine Sammlergemeinschaft hervorgebracht¹⁴⁴⁹, die sich vor allem auf dem Terrain des *Miniature Wargaming* betätigt. Außerdem gehört eine beachtliche Anzahl von Playmobil-Fotoserien und *Stop-Motion*-Filmen, die im Internet einzusehen ist, zum Genre des Horrorfilms und ein Blick auf die Profile von Playmobil-Sammlergemeinschaften erbringt, dass Playmobilfiguren teilweise fetischisiert werden. Das Spielzeug mit dem notorischen Kindchenschema scheint sich also für den Missbrauch

¹⁴⁴⁴ Der Brickfilm (engl. "brick" für "Baustein") wird von Legofiguren protagonisiert und im *Stop-Motion*-Verfahren erstellt. Die ersten Brickfilme stammen aus den 1980er Jahren. Viele davon lassen sich im Internet abrufen. Außerdem werden Brickfilm-Festivals abgehalten.

¹⁴⁴⁵ Vierzig Jahre nach der Geburt von Playmobil liegen die Verkaufszahlen bei 2,2 Milliarden Spielzeugstücken weltweit. In Argentinien wird die *toy-line* von der Firma Antex für ganz Südamerika produziert und vertrieben.

¹⁴⁴⁶ Vgl. Cristof Meulerer, "Das Fahrzeug wechseln. Niedlichkeit und Sozialismus. Anmerkungen zu Playmobil", in *Junge Welt* vom 30. Mai 2009, <http://www.jungewelt.de/beilage/art/2035>. (27. 7. 2009).

¹⁴⁴⁷ Kate Muir, "The dark ages. Reinventing Playmobil for modern times", in *Times* vom 2. Mai 2008, http://women.timesonline.co.uk/tol/life_and_style/women/the_way_we_live/article3831553.ece. (27. 7. 2008).

¹⁴⁴⁸ Vgl. WIN, "Playmobil. Made in Germany", in *Die Welt* vom 12. November 2004, <http://www.welt.de/print-wams/article115407/Playmobil.html>. (27. 7. 2009). Siehe auch Felicitas Bachmann, *30 Jahre Playmobil*. Königswinter 2004.

¹⁴⁴⁹ Vgl. Axel Hennel (Hg.), *Playmobil Collector 1974–2009*, Dreieich 2009.

anzubieten. *Los rubios* bedient sich seiner womöglich gerade deswegen, um zu extrapolieren, dass die *Toy Line* Erfahrungen von Macht und Ohnmacht figuriert.¹⁴⁵⁰

Damit, dass in einer Szene des Films eine Figur mit einem Gewehr in der Hand auftaucht, bei der es sich scheinbar um eine Guerilla-Figur handelt, macht *Los rubios* evident, dass sich diese Ohn/Machtserfahrungen in den Kontext historischer Erfahrung betten können.

Ebenso scheint für den Spielzeug-Auftritt in *Los rubios* interessant, dass Meulerer erklärt, Playmobilfiguren seien "effektive Identitätsvermittler" und an der Konstruktion von Alteritäten beteiligt.¹⁴⁵¹ Denn Carris Film nutzt die Spielzeugfiguren für eine theoretisch fundierte Reflexion über die Willkür und Gewalttätigkeit identitärer Konstruktionen. Ein schneller Trickfilm-*Loop* zeigt mehrere Playmobilpuppen, deren prototypische Köpfe mit dem helmartigen Haarschnitt und der Rille für die Befestigung der Kopfbedeckung transvestiert werden.¹⁴⁵² Die Figuren firmieren so als kollektive Kunststoff-Einheiten¹⁴⁵³, an denen sich die Skepsis gegenüber jeder Form von Identitätszuschreibung und Alteritätskonstruktion materialisiert. Es handelt sich bei den kleinen Sozialisations- und Projektionsmedien demnach nur um scheinbar profane Objekte: Sie memorieren eine abjekte Kindheit und erweisen sich auch noch als massensymbolische Module.

Zum Abschluss dieser Gedanken über Carris Playmobil-Verwendung lässt sich noch einmal Adorno mit der Formel zitieren, "Moderne [sei] Kunst durch Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete". Adorno zufolge zeichnet sich Moderne durch Fertigkeiten und Fähigkeiten aus, Immergleiches – kulturell, psychisch und ideologisch Verfestigtes – gestisch und materiell zu perpetuieren. Da die bereits angeführten argentinischen Kulturkritiker/innen diese Überlegungen im Zusammenhang ihrer Analyse kunststofflich verfertigter Kulturprodukte der argentinischen Post- bzw. Hypermoderne aufgreifen, scheint es legitim, sie auch angesichts der Playmobil-Szenen von *Los rubios* heranzuziehen, um herauszustreichen, dass Carris Film wie viele der in dieser Untersuchung relevanten Kulturproduktionen ausdrücklich gegen verhärtete oder entfremdende Modulierung von allzu komplexen Wirklichkeiten operiert. Dafür findet sie ein eigenes mediales Format und animiert – als handele es sich um ein symbolisches Recyclingverfahren – kulturindustrielle Module, die nur scheinbar mimetischer Art oder aber nach Dietmar Kempers Mimesis-Begriff eben nicht nachahmend, sondern vielmehr

¹⁴⁵⁰ Vgl. Meulerer, "Das Fahrzeug wechseln...", a.a.O. Meulerer erklärt, Hans Beck, dem Vater des Spielzeugs, sei klar gewesen, dass Ohnmacht und Wehrlosigkeit zu den basalen Erfahrungen der Kindheit gehören.

¹⁴⁵¹ Vgl. Meulerer, "Das Fahrzeug wechseln...", a.a.O. Im Jahr 1985 versucht Playmobil z.B., eine Eskimo-Figur auf den Markt zu bringen, die später zur Inuit-Figur umgetauft wird. Diese überlebt nur mit Mühe.

¹⁴⁵² Siehe *Los rubios*, Min. 00:28:56-00:29:28.

¹⁴⁵³ Meulerer schlägt vor, Playmobilfiguren als kollektive, massensymbolische Einheiten nach Canetti zu begreifen. Canetti zufolge ist die Masse der einzige Ort, an dem sich die menschliche Angst vor dem Fremden auflöst. Auch nicht-menschliche, dingliche (vor allem naturhaft in massiver Form auftretende) Einheiten stehen für menschliche Massen. Vgl. Elias Canetti *Masse und Macht* [1960], Frankfurt am Main 2001.

"vorahmend" sind.¹⁴⁵⁴ Auch Christoph Wulfs Hinweis, Mimesis schaffe eine "eigenständige Nachgestaltung"¹⁴⁵⁵ scheint interessant, wenn man beachtet, dass Carri die stereotypen Modelle der Playmobilfiguren nutzt, um eine ebenso eigenständige wie eigensinnige ästhetische Strategie zu 'bestücken', mit der sie auf eine zu Beginn des neuen Jahrtausends in Argentinien noch in mancher Hinsicht "verhärtete" Memoria des erzwungenen Verschwindens antwortet. Und schließlich besitzt ihr Film ein solches Vorahmungspotential, dass sich andere Kulturakteur/innen ihrer "Camada" daran orientieren werden.

Das Playmobil ist aus einem industriellen, reproduzierbaren sowie sehr haltbaren Stoff gefertigt und bewegt sich als Spielzeug zwischen dem Profanen und Sakralen. In *Los rubios* gehört es in ein Memoria-Projekt, dem jede materielle und mediale Ressource (vom Blut bis zum Kunststoff) dienlich ist, um sich einer unter der letzten argentinischen Diktatur verlebten Kindheit anzunähern. Diese Kindheit unterscheidet sich mnemisch gesehen von anderen Kindheiten dadurch, dass sie sich nicht nur *per se* der bewussten Erinnerung entzieht, sondern auch noch von einer paradigmatischen traumatischen Erfahrung affiziert ist, dem erzwungenen Verschwinden. Wie kann nun der im wahrsten Sinne "unheimliche" Erfahrungshorizont dieser Kindheit vermittelt werden?

Anomaler Sichtungsbericht: Ein UFO materialisiert die Katastrophe des Verschwindens

Eine äußerst bemerkenswerte Sequenz von *Los rubios* rückt die phänomenologische und materielle Katastrophe der *desaparición forzada* dadurch in den Vordergrund, dass das Verschwinden der Carri-Eltern als Entführung durch ein UFO nachgestellt (bzw. vorgestellt) wird. Nach einigen *Takes*, die diverse Playmobilfiguren auf dem Land und beim Nachfüllen eines Autos an einer Tankstelle zeigen, darunter auch die Figur mit dem Gewehr, ist zu sehen, wie eine weibliche und eine männliche Spielzeugfigur in ihrem Wagen eine einsame Landstraße entlangfahren. Die Tonspur hat eben noch Grillengezirp gebracht, als der originale *Soundtrack* des Science Fiction-Klassikers *The Day the Earth Stood Still* aus dem Jahr 1951 zitiert wird¹⁴⁵⁶ und ein UFO ins Bild geflogen kommt, das erst die weibliche Figur – es ertönt ein langgezogener, schriller Schrei – dann die männliche mit sich nimmt. Im nächsten *Take* ist das leere Auto zu

¹⁴⁵⁴ Kamper schreibt: "[Mimesis] bezeichnet das Vermögen, mittels einer körperlichen Geste eine gewünschte Wirkung zu erzielen. Mimesis heißt nicht Nachahmung, sondern Vorahmung, während 'Simulation', ein lateinisches Wort, das technische Herstellen von Bildern meint, die einer Realität täuschend ähnlich sind." Dietmar Kamper, "Mimesis und Simulation. Von den Körpern zu den Maschinen", in *Kunstform International* Nr. 114 (1991), S. 86. Kampers Simulations-Definition ist auch für die Überlegungen aus dem Unterkapitel "Los ausentes quedan ausentes: Die Simulationen" interessant.

¹⁴⁵⁵ Christoph Wulf, "Mimesis und Ritual", in Frithjof Hager und Hermann Schwengel (Hg.): *Wer inszeniert das Leben? Modelle zukünftiger Vergesellschaftung*, Frankfurt am Main 1996, S. 209-219, S. 209. Weiter heißt es, Mimesis führe zu einem "Amalgam von Übereinstimmung und Veränderung, von Gleichheit und Differenz".

¹⁴⁵⁶ Robert Wise, *The Day the Earth Stood Still*, U.S.A. 1951, 92 Minuten.

sehen, es folgt eine Szene, in der drei blonde Kinder-Playmobilfiguren über die Landstraße laufen, vor ihnen liegen verstreut Koffer.¹⁴⁵⁷



Abbildungen 172-176: Screenshots aus *Los rubios* Stop-Motion-Sequenz mit Playmobil-UFO-Min. 01:02:30; 01:02:32; 01:02:42; 01:02:44; 01:02:56

Da Carris Film insbesondere für diese Bildsequenz kritisiert wurde¹⁴⁵⁸, soll der Topos des UFOs hier gesondert beleuchtet werden. Strenggenommen stellen UFOs einen phänomenologischen Tatbestand dar, der Objektanalysen eigentlich ausschließt. Obwohl sie seit dem *Condon-Report* von 1969 als virtuelles Phänomen deklariert sind¹⁴⁵⁹, wachen jedoch auch militärische Beobachter über sie und strengen ufologische Forschungen an¹⁴⁶⁰, die Herkunftshypothesen und Kategorisierungen aufstellen.¹⁴⁶¹ Ebenso die Soziologie nimmt sich des UFO-Phänomens an, indem sie die oftmals pathologisch scheinenden oder stark ideologisierten Aspekte von Sichtungsbereichen untersucht.¹⁴⁶² Sichtungserfahrungen sind vor allem in den U.S.A. häufig und an einzelne Subjekte aus wenig urbanisierten Räumen gebunden, Sichtungsbereiche wiederum stehen in engem Zusammenhang mit der spektakulären Aufbereitung des UFO-Phänomens in

¹⁴⁵⁷ Zuvor wird noch für eine Sekunde eine kleine dunkelhaarige Figur gezeigt (Albertina Carri?), die ebenso von dem UFO entführt wird. Siehe *Los rubios*, 6. Kapitel, Min. 1 h 02:56-59. Weiterhin siehe 6. Kapitel, Min. 57: 57-58:13. Die Bedeutung der Szene mit den drei Kinderfiguren und speziell der Tatsache, dass diese nun blond sind, wird auf den nächsten Seiten herausgearbeitet.

¹⁴⁵⁸ Carri wurde vorgeworfen, mit der Verwendung der Playmobilfiguren und insbesondere mit der UFO-Szene den Gegenstand ihres Filmes entpolitisiert zu haben. Die Regisseurin kontert, sie hätte wohl "Draufgänger" oder "Drakulas" anstatt ein UFO verwenden müssen, um die Verschleppung ihrer Eltern nachzustellen. Auch erzählt Carri, dass ihr ein Zuschauer in den U.S.A. Zeitungsberichte über UFO-Sichtungen vorgelegt habe, um ihrem Film Recht zu geben. Carri, zitiert nach Moreno "El libro de ésta", a.a.O.

¹⁴⁵⁹ Edward U. Condon, *Scientific Study of Unidentified Flying Objects*, New York 1969. Der Physiker und Ufologe Condon setzte sich dafür ein, die Öffentlichkeit über die Gefahren der Nuklearwaffen aufzuklären. Vor allem aber forderte er ein, UFOs mögen als wissenschaftliches Problem deklariert werden und Sichtungsuntersuchungen nicht nur unter militärischen Prämissen erfolgen.

¹⁴⁶⁰ Die Ufologie unterscheidet unbekannte bzw. nicht identifizierbare Flugobjekte von identifizierbaren, wobei die nicht identifizierten Phänomene mit mangelhafter Datenauswertung und unausgereifter Analysemethodik erklärt werden. UFO steht bekanntlich für "Unidentified Flying Object". Sein Pendant ist das identifizierbare IFO. Die Ufologie operiert mit Begriffen wie "Near IFO" (scheinbar vertraute Erscheinung), "Problematic UFO" (fremde Erscheinung, die eine konventionelle Erklärung nicht ausschließt), sowie "Good UFO" und "Best UFO", (Erscheinungen, die jede konventionelle Erklärung ausschließen oder eine hohe bzw. maximale "Strangeness" besitzen). UFOs gehen oftmals auf außergewöhnliche Wolkenformationen, Skybeamer bzw. ähnliche Stimuli oder visuelle Effekte zurück. Diese Untersuchung erlaubt sich hier eine grenzwissenschaftliche Quellenangabe: Homepage der Gesellschaft für Anomalistik: <http://www.anomalistik.de/ufos/einfuehrung/ufo-klassifikationen.html>. (20. 8. 2010).

¹⁴⁶¹ So z.B. der französische COMETA-Report. Der Bericht spricht sich Ende der 1990er Jahre für die Extraterrestrische Hypothese aus, d.h. er bringt UFOs mit außerirdischem Leben in Verbindung. Siehe *Cometa-Report*, hier auf *Ufo Evidence. Scientific Study of the Ufo Phenomenon and The Search for Extraterrestrial Life*, <http://www.ufoevidence.org/topics/Cometa.htm>. (19. 2. 2011).

¹⁴⁶² Vgl. Edgar Wunder, "UFO-Sichtungserfahrungen aus der Perspektive der Sozialwissenschaften", in *Zeitschrift für Anomalistik* Nr. 2, Band 6 (2006), S.163-211; Illobrand von Ludwiger, *Der Stand der UFO-Forschung*, Frankfurt am Main 1994, S. 17.

den Massenmedien der 1950er Jahre. Späterhin sind sie von den Aufbereitungen des Phänomens durch die Science Fiction beeinflusst¹⁴⁶³ –und stehen unter dem Eindruck des Kalten Krieges.

Besonders erwähnenswert ist, dass an UFO-Berichten in den Medien die Spannung zwischen phänomenologischem Tatbestand, subjektivem Sichtungserlebnis und den Optionen medialer Versichtbarung deutlich wird. Dass dabei oftmals gefälschte Fotografien eingesetzt werden, zeigt, dass die Sichtungsvermittlung zu einer Materialisierung neigt, die das pure Wahrnehmungsphänomen obsolet werden lässt, weil das UFO dort, wo es zu Materialisierung kommt, eigentlich endet (und deswegen mit dem Raumschiff oder dem unbemannten Raumflugkörper nicht zu verwechseln ist). Dennoch braucht das irritierende Wahrnehmungsphänomen, das mittlerweile präziser als UAP (*Unidentified Aerial Phenomenon* bzw. Unidentifiziertes Luft-Phänomen) bezeichnet wird, einen Träger, um die Fremdheits- und Grenzerfahrung zu vermitteln, die es metaphorisiert.

All diese Aspekte sowie die Tatsache, dass gleichermaßen Begriffe aus dem Bereich der Parapsychologie und der Psychoanalyse (z.B. das Konzept des Unheimlichen) in der Ufologie auftauchen, lassen sich heranziehen, will man den UFO-Auftritt in *Los rubios* genauer einordnen. Die Szene, in der nach- bzw. vorgestellt wird, wie die Carri-Eltern gewaltsam verschwinden, vermittelt, dass diese historische, politische, soziale und biographische Tatsache vor allem für das Kind, das Albertina Carri gewesen ist, phänomenologisch schwer identifizierbar war. Gerade das Skandalon, dass auf das Ereignis, das nicht bezeugt werden kann, Verunsichtbarung und bis dato andauernde Abwesenheit folgten, scheint Sujet der UFO-Szene. Die Trickfilmsequenz in der 62. Filmmminute übersetzt nämlich das Desiderat, ein traumatisches Phänomen zu materialisieren, das sich regulären Wahrnehmungsmodalitäten entzieht und darauf angewiesen ist, dass irreguläre mediale und imaginative Strategien entwickelt werden, die es nachvollziehbarer machen. *Los rubios* bekommt von der Science Fiction Optionen an die Hand, um die *desaparición forzada* zu versichtbaren und zu materialisieren und dabei die Befremdung, die diese ausgelöst hat, mit ins Bild zu nehmen: der Film liefert einen bewusst anomalen Sichtsungsbericht. Führt man sich vor Augen, dass science-fiktionale Erzähl- und Bildertraditionen in der Regel Invasions- und

¹⁴⁶³ Eines der ältesten und bekanntesten literarischen UFO-Werke ist H. G. Wells, *War of the Worlds*, New York 1898. Die im Radio gesendete Hörspielfassung vom 31. Oktober 1938 löst eine Massenpanik aus. 1953 wird das Werk verfilmt: die von Wells imaginierten Fluggefährten werden als fliegende Untertassen gezeigt. Die Verfilmung spiegelt die Hochkonjunktur der UFO-Sichtungen wieder, die die U.S.A. seit Ende der vierziger Jahre verzeichnen. Anfang der fünfziger Jahre werden UFOs in den U.S.A. noch als reales Phänomen und Problem angesehen, Ende der Dekade überwiegt die Skepsis. Ein weiteres Schlüsselwerk des US-amerikanischen Kinos ist, wie bereits genannt, *The Day the Earth Stood Still* (dazu das Remake von Scott Derrickson, *The Day the Earth Stood Still*, U.S.A. und Kanada 2008, 103 Minuten). Der Film von Steven Spielberg, *Close Encounter of the Third Kind*, U.S.A. 1977, 137 Minuten, bezieht sich auf die Kategorisierung von UFO-Sichtungen durch den astronomischen Berater der UFO-Untersuchungskommission der US-Airforce Josef Allen Hynek. Hynek unterscheidet Fernsichtungen ("Nocturnal Lights", "Daylight Discs", "Radar/Visual Cases") von Nahsichtungen bzw. direkten Begegnungen der ersten, zweiten und dritten Art (1. bloße Beobachtung, 2. Wechselwirkung, 3. personifizierte Begegnung, bei der sich außerirdische Wesen an Menschen vergehen). Siehe erneut die Homepage der Gesellschaft für Anomalistik.

Eroberungsnarrative sowie Imaginarien traumatischer oder metamorphischer Körpererfahrungen implizieren, wird der Kunstgriff mit dem UFO immer plausibler.

Wie auch im Fall des trashigen Auftritts von "Alien" in Gambarottas *Punctum*, wo explizit auf den historischen Science Fiction-Streifen aus den siebziger Jahren rekurriert wird, ist bei *Los rubios* wichtig, dass das UFO, das zum Einsatz kommt, sich von den Modellen, die die Playmobil-Foren im Internet und die aktuelle Kollektion selbst als UFOS betiteln, unterscheidet¹⁴⁶⁴, und ein historisches Spielzeugmodell gewählt wurde. Das ausgewiesene Siebziger Jahre-Vehikel scheint vergangene Be- und Entfremdung – das spurlose Verschwinden von Eltern – adäquater medialisieren zu können als die aktuellen Modelle. Weil es aus dem Material der Epoche ist und gewissermaßen deren Signatur trägt, eignet es sich besser dafür, begreifbar zu machen, dass das, was in den 1970er Jahren in Argentinien vorgefallen ist, der kindlichen Phantasie abverlangt haben könnte, transdimensionale Wirkungskräfte (also Zeit-*Loops* und UFOs) zu imaginieren, um die plötzliche Abwesenheit der Eltern zu bearbeiten. Über den historischen Status des UFOs wird aber auch die biographische Zeit historisch, von der *Los rubios* handelt.

Alien Abduction: Können Menschen einfach so verschwinden?

Die Befremdung angesichts der Notwendigkeit, an eine Zeit des politischen Schreckens zu erinnern, zu der phänomenologische Irritation und insbesondere ein "percepticidio" gehört haben, übersetzt *Los rubios* demnach mit der Zitation eines Topos, der aus einem Korpus moderner visionärer Mythen stammt. Interessant hieran ist noch, dass die Ufologie wie die Science Fiction annehmen, extraterrestrische Invasionen würden Spuren hinterlassen und Traumatisierungen an Mensch und Tier hervorrufen. So bezieht sich die Hypothese der *Alien Abduction* darauf, dass Menschen, die UFO-Sichtungen bezeugen, manchmal auch zu erinnern glauben, Opfer außerirdischer Entführung geworden zu sein. Die Betroffenen, deren Aussagen von konventionellen Wissenschaften in der Regel nicht ernstgenommen werden, weisen oftmals Symptome auf, die in den Formenkreis des posttraumatischen Belastungssyndroms fallen. Damit reichen sie schließlich doch in das Forschungsfeld der Sozialwissenschaften.

Ohne allzu experimentelle Zusammenhänge herstellen zu wollen, scheint angesichts des UFO-Auftritts in *Los rubios* von Bedeutung, dass Opfer angeblicher *Alien Abduction* nicht nur von außergewöhnlichen Lichterlebnissen, sondern auch von der Wahrnehmung fremdartiger Gestalten und anschließenden Körpererfahrungen, insbesondere von Abduktionen, d.h. von Gefühlen des Entführtwerdens oder Verschlucktwerdens berichten, die an die semantischen und

¹⁴⁶⁴ Siehe <http://www.playmo-portal.com/playmobilforum/raumschiff-3536---mal-etwas-anders-t2629.html> oder unter <http://kleinanzeigen.ebay.de/anzeigen/s-anzeige/playmobil-ufo-+-alien/9817941>. (20. 8. 2010).

narrativen Felder erinnern, in denen die Körper gewaltsam Verschwundener als "weggeschluckt" beschrieben wurden. Auch behaupten Betroffene bisweilen, körperliche Manipulationen erlebt zu haben, die sie willenlos gemacht hätten, was wiederum zurück zur *Zombification* führt. Darüber hinaus gemahnen die oftmals sexualisierten Gewalterfahrungen, die bei Narrativen zur *Alien Abduction* eine Rolle spielen (z.B. Penetrationen und Implantationen) empfindlich an Folterpraktiken. Psychiatrische Untersuchungen gehen zwar davon aus, dass in all diesen Fällen pathologische Kognitionen oder psychotische Halluzinationen beziehungsweise Folgen von Schlafparalysen oder Meditation vorliegen, die außerkörperliche Erfahrungen hervorrufen können. Auch liegen Studien vor, denen zufolge regressiv-hypnotische Therapien dazu führen können, dass Menschen plötzlich meinen, sie seien Opfer einer außerirdischen Entführung geworden.¹⁴⁶⁵ Dennoch lassen sich solche Berichte desgleichen in eine Tradition kulturhistorischer Narrative einordnen, in denen es um visionäre Geschehnisse mit hohem Fremdheitsgrad geht.¹⁴⁶⁶ Im vorliegenden Kontext ist herauszustreichen, dass auf Internet-Foren, die sich mit der *Alien Abduction* befassen, gefragt wird, ob Menschen "einfach so verschwinden können".

Ob Carri diese hier exkursiv ausgebreiteten Dimensionen bedacht hat, sei dahingestellt. Dennoch ist festzuhalten, dass die Szene, in der das Verschwinden der Eltern unter Einsatz des Spielzeug-Raumgefährtes nachgestellt wird, 1. den Bereich des phänomenologisch Grenzwertigen streift, 2. posttraumatische Imaginationen evoziert und 3. einen spielerischen Rekurs auf das Science Fiction-Genre (und dessen Alteritäts-Topoi) bietet. Innerhalb der diskursiven und imaginären Komplexität, die *Los rubios* kennzeichnet, werden in jedem Falle auch Strategien einer infantilen Annäherung an das Unheimliche entwickelt, die sich an den Narrativen eines mythologischen bzw. massenmedialen Imaginariums orientieren.

Während die meisten Menschen, die behaupten, Opfer einer *Alien Abduction* geworden zu sein, ihr Leben (retrospektiv und prospektiv) danach auszurichten beginnen¹⁴⁶⁷, scheint in *Los rubios* die Entführung unter der Verwendung und anschließenden Trick-Entfernung der effektiven Identitätsvermittler und kollektiven Playmobil-Einheiten in ein *Stop-(E)Motion-Loop* eingefügt. Wie andere Kunstgriffe des Films schafft die Szene eine Distanzierung, die mit der ideologischen oder

¹⁴⁶⁵ Die Abduktions-Erzählung ist in diesem Falle eine therapeutisch hervorgerufene Fehlerinnerung. Siehe hierzu Robert A. Baker, "Zur psychologischen Untersuchung von Ufo-Erlebnissen", in Gero von Randow (Hg.): *Der Fremdling im Glas und weitere Anlässe zur Skepsis*, Reinbek 1996, S. 31-38. Zu Schlafstarre und *alien abduction*: Susan Blackmore, "Abduction by Aliens or Sleep Paralysis?", in *Skeptical Inquirer* Nr. 22 (1998), S. 23-28.

¹⁴⁶⁶ Diese Narrative können auch Erzählungen über mystische und sexuelle Unionen und Initiationen enthalten. Dazu zählen etwa Vorstellungen von *Incubus* oder *Succubus* (bzw. *Succuba*), d.h. Kopulationen von Menschen mit unheilbringenden, nicht-menschlichen Wesen.

¹⁴⁶⁷ Siehe hierzu Michael Schetsche, "Entführungen durch Außerirdische" – ein ganz irdisches Deutungsmuster", in *Soziale Wirklichkeit* Nr. 1 (1997), S. 259-277; sowie ders., "Reale und virtuelle Probleme. 'UFO abduction experiences' als Testfall für die (Problem-)Soziologie", in *Berliner Journal für Soziologie* Nr. 8 (1998), S. 223-244.

obsessiven Rekonstruktion traumatisierter Biographie ins Gericht zu ziehen scheint, um eine alternative Zukunftsplanung auf den Weg zu bringen.

Zum Abschluss sei noch erwähnt, dass die Aufnahmen der Stadtautobahn, die mehrfach in *Los rubios* vorkommen, einmal mit den Szenen des Besuchs im ehemaligen geheimen Gefangenlager *El Sheraton* verschaltet werden. Die Autobahntrassen, in deren Nähe mehrere Festnahmestätten eingerichtet waren – wie im Zusammenhang des fotografischen Werks von Res dargestellt wurde – treten in einer Weise in den Film, die mit dem miniaturesken *Mapping* der Playmobil-Szenen kontrastiert. Und doch prägen sie ebenso das Bild der mnemonischen Raumfahrten, die *Los rubios* unternimmt, um die Signatur der 1970er Jahre einzufangen – innerhalb derer das Playmobil das Depräsentierte repliziert, als sei Erinnerung ein Kinderspiel.

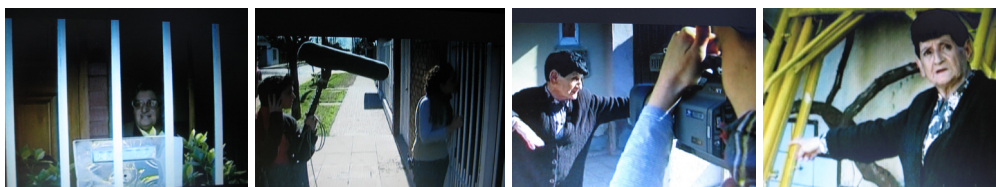
Blondiertes Gedächtnis: Das *Heading* des Films

"Quitate la peluca"

Chesterton, zitiert in Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*

Ein weiteres ästhetisches (und kunststoffliches) Alleinstellungsmerkmal des Carri'schen Filmes liegt in dessen Titel, der hier ganz bewusst als *Heading* bezeichnet werden soll. Er kommt darüber zustande, dass neben den *testimonios* der ehemaligen Mitstreiter/innen der Carri-Eltern die Aussagen ehemaliger Nachbar/innen aus Hurlingham eingefangen werden. Von einer dieser Aussagen leitet sich "Los rubios" ab. Nachdem eine Nachbarin, die nur in einem Fenster erscheint, sich erst weigert, Auskunft zu erteilen und sich dann in Widersprüche verstrickt, wird eine Dame mit pechschwarz gefärbtem Haar befragt. Albertina Carri steht ihr *in persona*, aber *incognita* gegenüber und möchte Genaues zu der Nacht des Einsatzkommandos wissen, als ihre Eltern verschleppt wurden. Dieses Interview beginnt in der 43. Filmminute (während die erste Ansprechpartnerin bereits in den ersten Minuten des Films erscheint). Als die Dame gefragt wird, ob sie Angst habe, Auskunft zu erteilen, winkt sie vehement ab und erklärt, sie habe nichts zu befürchten und sei im Übrigen die beste Ansprechpartnerin im ganzen "barrio", weil die "militares" in jener Nacht versehentlich in ihr Haus eingedrungen seien und ihr einen riesigen Schrecken eingejagt hätten ("el susto que yo me llevé... no se lo llevó nadie").¹⁴⁶⁸ Anschließend bittet sie das Team mit den Kameras in ihr Haus und in den dazugehörigen Patio und legt ihre Version des Tathergangs dar.

¹⁴⁶⁸ *Los rubios*, Min. 00:43:21-00:43:23



Abbildungen 177-180: Screenshots aus *Los rubios*: Interviewsequenzen - Die Nachbarin am Fenster will keine Auskunft erteilen Min. 00:03:3; Carri insistiert 00:05:09; die zweite Nachbarin gibt gerne Auskunft Min. 00:43:12; die Nachbarin in ihrem Patio spricht über das Einsatzkommando gegen Carris Eltern Min. 00:43:47

Doch ihr Sohn, der etwa im Alter der ältesten Schwester Albertinas ist und damals zugegen war, mischt sich ein. Eine kleine Erinnerungsdebatte beginnt, da die Mutter behauptet, sie seien bedroht worden, der Sohn dies bestreitet. Die ehemalige Nachbarin hat ein Einsehen und behauptet schließlich sogar, sie seien von den "militares" gut behandelt worden ("una maravilla...hasta nos hicimos amigos").¹⁴⁶⁹ Auf die Frage hin "¿Y después no pasó más nada en el barrio, se llevaron sólo a esta gente?", erklärt die "vecina": "Después no paso más nada... después hubo una tranquilidad súper...". Und der Sohn nennt noch zwei vermeintliche Namen von zweien der Töchter der Verschwundenen: "Una de las chicas se llamaba Andrea, era la más grande... y Robertina la más chiquita... y la del medio, no me acuerdo... eran tres hermanas... Del matrimonio, no recuerdo los nombres").¹⁴⁷⁰

Diese Interview-Episode findet 15 Filmminuten später ihre Fortsetzung. Auf die bereits genannten *Stills*, die das Team nach dem ersten Interview zeigen, und vor der UFO-Szene, ist die Crew zurück in Hurlingham und steht erneut der Dame mit dem schwarzen Haar gegenüber. Sie ist zurechtmacht, trägt eine auffällige Kopfbedeckung, hat ein Halstuch umgelegt und sich auffällig geschminkt.

Nach einem kurzen Einwand ("Ojo, no me metan en problemas..."¹⁴⁷¹), nimmt die "vecina" den Faden wieder auf. Verwirrend an dieser zweiten Szene ist, dass einiges von dem, was bereits dargelegt wurde, variiert wird. Es handelt sich quasi um eine zweite Variante des Interviews, die der Film als Teil seiner ungläubigen Logik aufnimmt. In dieser Episode nun erzählt die ehemalige Nachbarin, dass eines Nachts "soldados, soldados y soldados" in das Viertel eingefallen seien und die Dächer der Häuser besetzt hätten, um die in einer nahegelegenen Garage untergebrachten "Maschinen" und "Pamphlete" zu beschlagnahmen. Bis drei oder vier Uhr morgens sei von dort immer das Klappern der Schreibmaschinen zu vernehmen gewesen. Die Dame verbalisiert die Tatsache nicht, sondern ahmt das Tastengeräusch nach und kommentiert: "Algo había....escribían...daban datos". Gemeint sind die Eltern Carris, die der Erinnerung der Nachbarin zufolge in der Garage zugange gewesen sind, bis die "Soldaten" einfielen. Als Carri

¹⁴⁶⁹ *Los rubios*, Min. 00:44:44-00:44:48

¹⁴⁷⁰ *Los rubios*, Min. 42:40-45:30. Die Bilder unterlegen einen Bericht von Carri/Couceyro, in dem diese darlegt, sie sei im Kindergarten immer gefragt worden, wieso sie nicht bei ihren Eltern lebe.

¹⁴⁷¹ *Los rubios*, Min. 00:59:13.

fragt "¿Se llevaron gente?", berichtet die Zeitzeugin: "A la tipa la agarraron acá a la vuelta... entonces... el asunto fue así: en vez de ir a la casa de ella, dio a la mía... me hicieron mierda a mí... ¡pero yo no tenía nada que ver! ... ¿Me entendés cómo es el asunto? Entonces a la tipa la agarraron aquí, en Ciudadela la agarraron a ella... ¿viste? Y el tipo saltó por arriba de los techos, fue a parar a una casa conocida acá a la vuelta... y al muchacho lo quemaban con lo cigarrillos, le quemaban la cara... [sie führt die Szene an ihrem Gesicht vor]... y a la chicas se las llevó el... juez..." Carri fragt nach: "¿A las chicas?", und die Dame beteuert, es seien drei Mädchen zurückgelassen worden.¹⁴⁷²

Zentral an dieser wie an der ersten Interviewszene ist, dass die Nachbarin erklärt, alle Mitglieder der Familie Carri/Caruso, inklusive der drei Töchter, seien blond gewesen.¹⁴⁷³ Carri/Couceyro hingegen berichtet nach dem Interview, ihre Tante, die Schwester der Verschwundenen Caruso, habe sich angesichts des *testimonio* der Nachbarin entrüstet und erklärt: "Mi hermana nunca fue [...] rubia".¹⁴⁷⁴ Das Filmteam geht anders mit der Behauptung – oder Fehlerinnerung – der Nachbarin um. Man erklärt die erinnerte Haarfarbe als retrospektiv gesetztes Alteritätsmerkmal: Die Familie Carri/Caruso habe in ihrer damaligen Nachbarschaft, in der die linken Intellektuellen eigentlich versucht hätten, sich mit einer niederen Gesellschaftsschicht zu identifizieren, fremd, ja wie ein Störfaktor gewirkt. Das Verschwinden von Carri/Caruso sei womöglich deswegen gar nicht negativ aufgefallen.

Ohne an dieser Stelle über die rassistische Bedeutung des Blondseins zu argumentieren noch die Behauptung genauer aufzugreifen, Carri sei neben anderen Kindern von *desaparecidos*, wie etwa Nicolás Prividera, privilegiert, das heißt im übertragenen Sinne blond, weil ihre Eltern herausragende Oppositionelle des Regimes und keine "perejiles" waren¹⁴⁷⁵ – ist herauszustreichen, dass *Los rubios* auch innerhalb des semantischen Feldes seines Titels keine moralische Stellung bezieht, sondern die *False Memory* der Nachbarin verwendet, um darüber zu reflektieren, in welcher Weise mit 'blondiertem', d.h. entfärbtem Gedächtnis umgegangen und inwieweit die Behauptung der Dame genutzt werden kann, um mnemische Unwägbarkeiten und Vielstimmigkeiten hervorzuheben. Albertina Carri selbst formuliert:

El hecho de que la película se llame *Los rubios* es [...] una verdad que yo extraigo de toda una cantidad de posiciones. Hay gente del barrio donde vivíamos que decía que mis padres y nosotras éramos rubios y otros que no.¹⁴⁷⁶

¹⁴⁷² *Los rubios*, Min. 00:59:09-01:01:10.

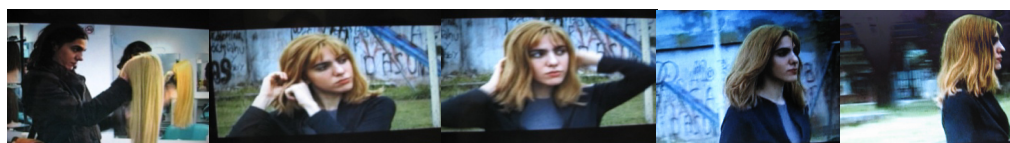
¹⁴⁷³ *Los rubios*, Min. 00:45:40-00:45:44; sowie Min. 01:00:51-01:01:03.

¹⁴⁷⁴ *Los rubios*, Min. 01:01:12-01:01:17.

¹⁴⁷⁵ Hierauf weist Prividera selbst hin. Als "perejiles" wurden bei den *Montoneros* "einfache" Guerilleros und Guerilleras wie Marta Prividera bezeichnet. Prividera erklärt, Carri habe es im Gegensatz zu ihm selbst nicht nötig, eine Geschichte ihrer Eltern zu erzählen, weil diese offiziell bekannt sei. Siehe Prividera, zitiert nach Moreno, ebd., und ebenso bei Kairuz, "La pesquisa", a.a.O. *Los rubios* hat also auch unter den Nachkommen der Verschwundenen eine Debatte bzw. Konkurrenz ausgelöst.

¹⁴⁷⁶ Carri zitiert nach Moreno, "Esa rubia debilidad", a.a.O. Siehe auch *Los rubios*, 2. Kapitel, Min. 17:06-17:30.

Die essayistische Ausrichtung von *Los rubios* macht es möglich, dass die subjektive Erinnerung der Nachbarin als ein mnemisches Angebot unter vielen anderen angenommen werden kann. Wenn Ufologe Bill Chalker in seiner Publikation *Hair of the Alien. DNA and other Forensic Evidence of Alien Abduction*¹⁴⁷⁷ versucht, die Validität der Berichte über Entführungen von Außerirdischen zu beweisen – dieser Exkurs sei hier mit spielerischer Vorsicht getan –, verfährt *Los rubios* mit der 'Haarigkeit' des Berichtes der "vecina", die die damalige Nachbarsfamilie noch in der Gegenwart als fremd, d.h. als "alien" einstuft, performativ. An diesem Punkt erreicht der Film seine buchstäbliche Krönung: Carri/Couceyro hatte bereits im Umfeld der *Loop*-Szene auf dem Land in einem Frisörladen eine blonde Perücke ausprobiert, die sie nun aufsetzt und anbehält. Sie eignet sich die Erinnerungsmähne der Nachbarin in einem Akt der Maskerade an.



Abbildungen 181-185: Screenshots aus *Los rubios*. Carri/Couceyro sucht eine blonde Perücke aus und setzt sie auf.
Min. 00:56:39; Min. 00:56:42; Min. 1:01:28; Min. 1:01:34; Min. 01:01:44

Das Ende des Films greift diese Strategie auf und multipliziert sie. In der Landschaft, in der die Carri-Schwestern aufgewachsen sind, wird sich das gesamte Filmteam einen Retro-Look zulegen, indem es blonde Perücken aufsetzt. Nachdem erst Carri/Couceyro allein ein Stück des Feldwegs geht, dabei mehrfach zurück und teilweise direkt in die Kamera sieht, sich jedoch auch immer wieder explizit abwendet, groovt das ebenso blond gewordene Team – inklusive Albertina Carri – einem offenen Horizont entgegen.

Die in diesem letzten Auftritt eingesetzten Perücken, die historisch auf die Zurschaustellung herrschaftlicher Gesten, vor allem aber auf die Geschichte der "cosmética de la clandestinidad" der argentinischen Guerilla, also auf ein Kapitel der performativen Tradition politischen Widerstandes verweisen, erscheinen als karnevalesk-synthetische Körpermedien. María Moreno zufolge opponieren sie auf poetische Weise gegen die Stigmatisierung (oder "Schwarzfärbung") argentinischer Intellektuelle, die in den Untergrund gehen mussten. *Los rubios* deklamiere mit der kollektiven Perückierung ein "somos todos rubios", das ebenso gut (antonymisch) lauten könne: "somos todos negros".¹⁴⁷⁸

¹⁴⁷⁷ Bill Chalker, *Hair of the Alien. DNA and othe Forensic Evidence of Alien Abduction*, London 2005.

¹⁴⁷⁸ Vgl. Moreno, "El libro de ésta", a.a.O.

Kein Grund zu feiern: *Los rubios* und *Dancing Auschwitz*

In Argentinien haben vor allem Frauen Perücken aufgesetzt, um ihre politischen Mission ausführen zu können. Dies ist auch in Bezug auf *Los rubios* von Bedeutung, weil hier die Geschichte dreier verwaister Schwestern dargelegt wird (und der Film deswegen ebenso "Las rubias" heißen könnte). Damit wird die antilineare und letztlich antipaternale Familiengeschichte Albertina Carris deutlich, die selbst erklärt:

"[...] al final de la película yo me pongo una peluca rubia. [...] Quizá sea para no asumir el lugar que me dejaron de manera lineal, sino a través de una vuelta de tuerca para convertirlo en algo propio. Hay una historia que heredé, que es trágica pero es mía. Y por eso quiero festejarla."¹⁴⁷⁹

Genau aus diesem Grund hat Martín Kohan die Szene sehr kritisiert. Kohan rügt Carri dafür, mit den blonden Perücken einen festiven Akt zu insinuieren, der auch noch als Befreiung daherkomme. Dass die Carri-Eltern in den 1970er Jahren aufgefallen seien und dafür ihr Leben hätten lassen müssen, sei kein Grund zu feiern.¹⁴⁸⁰

Eine ähnliche Zurechtweisung erfährt ein im Juli 2010 im Internet publiziertes Video der australischen Künstlerin Jane Korman, das außerdem einige Parallelen zu *Los rubios* aufweist. Es handelt sich um den vierminütigen Musikfilm *Dancing Auschwitz*, der den KZ-Überlebenden Adam Kohn an der Seite seiner Tochter und seiner drei Enkelkinder zeigt. Das Video ist in Auschwitz, Lodz, Theresienstadt, Dachau und vor der Maisel-Synagoge in Prag gedreht. An allen historischen Schauplätzen setzt Kohn mit seinen Nachfahren zu Gloria Gaynors Hymne "I will survive" eine Reihe unbeholfen wirkender Tanzschritte.¹⁴⁸¹ Innerhalb kürzester Zeit wird *Dancing Auschwitz* zum viralen Video.¹⁴⁸² Es folgt ein *Storm* an journalistischen und wissenschaftlichen

¹⁴⁷⁹ Carri zitiert nach Moreno, "El libro de ésta", a.a.O.

¹⁴⁸⁰ Vgl. Martín Kohan, "La apariencia celebrada", a.a.O. Siehe auch die Debatte zwischen Kohan und Cecilia Macón zwei Ausgaben später: Kohan, "Una crítica en general y una película en particular" und Macón, "Los rubios o del trauma como presencia", in *Punto de Vista* Nr. 80 (2004), S. 47f und S. 44-47.

¹⁴⁸¹ Siehe die Homepage der Künstlerin: http://www.janekormanart.com/janekormanart.com/16.Dancing_Auschwitz/Pages/I_Will_Survive_Video.html. Aus den weiter unten genannten urheberrechtlichen Gründen ist nur noch die "Silenced Version" einzusehen. Das Video wurde Ende 2009 in einer Galerie in Melbourne vorgestellt, dann stellte es Korman auf YouTube. Hierzu Doris Akrab, "Auschwitz-Dance", in *Die Tageszeitung* vom 27. Juli 2010, <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=ku&dig=2010%2F07%2F22%2Fa0101&cHash=bb45300e5b>. Ein Zusammenschnitt der Kommentare und Kritiken zu Kormans Arbeit findet sich auf *Sky News*, "Auschwitz Holocaust Dance angers Jewish community", vom 13. Juli 2010: <http://www.youtube.com/watch?v=VEdVvPDjFwk&feature=related>. Die negativen Kritiken sind sich darin einig, dass in Kormans Video "auf Gräbern getanzt" werde. Im folgenden Video wiederum kommen vor allem Korman und ihr Vater selbst zu Wort: *Associated Press*, "Holocaust Survival Dance causes Row": http://www.youtube.com/watch?v=Y_gCx1EvKCs&NR=1&feature=fvwp. (Alle Quellen besucht am 30. 8. 2010).

¹⁴⁸² Hierzu der Bericht der Künstlerin, auf deren Homepage: "Dancing Auschwitz goes viral": http://www.janekormanart.com/janekormanart.com/DA_Hype.html. (15. 5. 2013).

Kommentaren, von denen einige Begeisterung, andere Entrüstung äußern. Die mahnenden Stimmen tönen aus der Reihe der "professionellen Erinnerungsarbeiter"¹⁴⁸³, der Applaus kommt von Nachfahren einiger Auschwitz-Überlebenden. Unterdessen wird Kormans Arbeit unter fadenscheinigen Urheberansprüchen durch australische Behörden und die Firma SONY offiziell gesperrt, wird jedoch noch illegal angeklickt und künstlerisch weiterverarbeitet.¹⁴⁸⁴

Während debattiert wird, welche Aneignungsmodi Opfer von Menschenrechtsverbrechen beim Erzählen ihrer Geschichte nutzen dürfen und welche nicht, weisen Korman und ihr Vater darauf hin, dass Auschwitz für die *YouTube*-Generation immer mehr zum Abstraktum zu werden drohe. Mit dem Disko-Hit und dem Auftritt im Internet werde auf eine äußerst probate, weil undogmatische und generationenadäquate Form Erinnerungsarbeit geleistet und das Überleben von Auschwitz-Opfern gefeiert. *Dancing Auschwitz* rückt somit die trivialen und die triumphalen Aspekte des Überlebens gleichermaßen in den Blick. Deswegen wundert es nicht, dass Korman ihrem 89-jährigen Vater ein T-Shirt anzieht, auf dem das Wort "Survivor" prangt. Hier wird wie bei H.I.J.O.S. eine Erinnerungstextilie angelegt. Zur Verfahrensweise des Tanzes wiederum formuliert Korman: "[T]hey came from the ashes, now they dance". Tanz biete die Möglichkeit, Trauer einen rituellen Ausdruck zu geben. Die Künstlerin erklärt, dass sie als Repräsentantin der zweiten, von den Folgen Auschwitz' noch stark geprägten Generation legitimiert sei, diese Trauer zu choreographieren und zu filmen.¹⁴⁸⁵ In diesem Zusammenhang fällt auf, dass sich Adam Kohn in einigen der Szenen von *Dancing Auschwitz* um einiges unbeholfener als seine Nachfahren ausnimmt und sich sogar immer wieder aus dem Reigen, obwohl er ihn anführt, davonsieht und dabei mit anteilnehmenden Gesten bedacht wird.

Kormans Video beginnt damit, dass die Nachfahr/innen Kohns ihre Trauerkopftücher ablegen¹⁴⁸⁶, um das Tanzen zu beginnen, *Los rubios* endet mit einer Aufnahme der perückierten Köpfe der Filmemacher/innen. Auch Albertina Carri ist Nachfahrin politischer Opfer. Sie kann

¹⁴⁸³ Henry M. Brider, "Schaut her, ich lebe", in *Der Spiegel* vom 9. August 2010, <http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,710881,00.html>. Michael Wolffsohn von der Forschungsstelle für deutsch-jüdische Zeitgeschichte verurteilt Kormans Video als geschmacklos: es diene allein der Eigenwerbung der Künstlerin. Abraham Foxman von der *Antidiffamation-League* formuliert, das Recht der freien Darstellung sei nur jenen vorbehalten, die überlebt hätten. Außerdem weist er darauf hin, das Material könne missbraucht werden. Die Eltern der Künstlerin haben das Projekt jedoch unterstützt. Siehe: *Associated Press*, "Holocaust Survivor's Death Camp Dance Flap"; <http://www.youtube.com/watch?v=iPgKloQMeh8&NR=1>, siehe Min. 1:33-1:48. Weiterhin ein kluger Blog-Beitrag, in *Der Freitag* vom 15. Juli 2010: <http://www.freitag.de/community/blogs/ed2murrow/dancing-auschwitz>. (Alle Quellen abgerufen am 30. 8. 2010).

¹⁴⁸⁴ Siehe etwa das von Korman begrüßte Remix auf <http://www.youtube.com/watch?v=9kxxwPHVLUY&feature=related>. (30. 10. 2010).

¹⁴⁸⁵ Hier Jane Korman in "Holocaust Survivor's Death Camp Dance Flap", *a.a.O.*, Min. 1:13.

¹⁴⁸⁶ Die zwei Enkelinnen und die Künstlerin tragen Kopftücher. Der Enkel ist, soweit es sich erkennen lässt, barhäuptig. In einigen Sequenzen werden "Judensterne" getragen. Adam Kohn trägt eine Schirmmütze und eine dunkle Brille. Beides legt er in der Szene ab, in der er, mit seinem Überlebenden-T-Shirt bekleidet, ein *Victory*-Zeichen macht.

diese nicht an ihrer Seite haben, ist aber selbst Überlebende. Dazu erklingt eine Hymne von Charly García, in der es unter anderem heißt:

Puedo ver y decir,/Puedo ver y decir y sentir./Algo ha cambiado./Para mí no es extraño./Yo no voy a correr,/Yo no voy a correr ni a escapar/De mi destino,/Yo pienso en peligro./Si fue hecho para mí/Lo tengo que saber./Pero es muy difícil ver,/Si algo controla mi ser./[...].¹⁴⁸⁷



Abbildungen 186-188: Screenshots aus *Los rubios*: das Filmteam hat sich die Perücken aufgesetzt Min. 01:16:44; Carri/Couceyro zieht erst alleine los Min 01:17:06; das Team groovt hinterher und dem Horizont entgegen Min. 0:18:09

Abbildung 189: Filmstill aus Jane Korman, *Dancing Auschwitz* (2010)

Los rubios macht sich das 'falschfarbige' Narrativ der Zeitzeugin aus der Nachbarschaft zu eigen und ist auch dadurch selbstbestimmt postdiktatorisch. Dafür hat Carri Kritik geerntet. Doch als Akteurin der "generación más dogmáticamente postmoderna" Argentiniens¹⁴⁸⁸ ist sie nicht nur eine eigensinnige Nachfahrin Ana María Carusos – die ihre Töchter in Briefen aus dem geheimen Gefangenenlager dazu ermunterte, Geschichten von Cortázar jenseits der kanonisierten Interpretationen zu lesen¹⁴⁸⁹ –, sondern sie tritt ebenso in die Fußstapfen ihres Vaters, der in *Isidro Velázquez* dezidiert eine eigenwillige, wissenschaftlich nicht fundierte Recherchetechnik angewandt hat.¹⁴⁹⁰ Zudem scheint die von Charly García gesungene Feststellung "Algo ha cambiado" ein filmästhetischer Leitsatz von *Los rubios* zu sein. Denn Carri schafft zwar mitunter burleske Deplatzierungen in ihrem Film, die sich auch im fiktionalen argentinischen Kino (z.b. bei Solanas oder Subiela) finden. Auf die filmische Kontrainformation des frühen Solanas antwortet sie jedoch vielmehr damit, dass sie sich an Filmen wie *La hora de los hornos* ganz bewusst nicht orientiert, selbst wenn sie dieses Werk in ihrer Kurzdoku *Restos* als paradigmatisch für eine revolutionäre Zeit ausweist. Carri hat ihre Vorbilder eher in Jean-Luc Godard¹⁴⁹¹, Chris Marker und John Waters. Sie zitiert deren metadiskursive Verfahren, schätzt ihre antikolonialistischen Perspektiven, und findet im Übrigen in Waters *Cecile B. Demented* eine Szene, die das guerilleske Perückieren vormacht.¹⁴⁹²

¹⁴⁸⁷ Charly García, "Influencia", 3. Stück auf García, *Influencia*, LP, Argentinien 2002, 5:30 Minuten. "Influencia" ist ein Cover von Todd Rundgrens "Influenza".

¹⁴⁸⁸ Garibotto und Gómez, "Más allá del 'formato memoria'...", a.a.O., S. 123.

¹⁴⁸⁹ Die Korrespondenz Carusos mit ihren Töchtern ist in Albertina Carris Publikation zu *Los rubios* enthalten.

¹⁴⁹⁰ Vgl. Moreno, "El libro de ésta", a.a.O.

¹⁴⁹¹ Vgl. dies., ebd. Deswegen erscheint in *Los rubios* auch immer wieder ein Poster von Jean-Luc Godard. Außerdem tragen Couceyro und Carri hier und da eine große schwarze Brille, die an die Godards erinnert.

¹⁴⁹² John Waters, *Cecil B. Demented*, U.S.A. und Frankreich 2000, 87 Minuten. Dieser Film erzählt die Geschichte eines Regisseurs und seiner Mitarbeiter/innen, die als Kino-Guerilla Hollywood terrorisieren und sich bei der Entführung einer berühmten Schauspielerin Perücken aufsetzen. In einer Szene von *Los rubios* sitzt Couceyro genauso da wie Melanie Griffith in einer Szene von *Cecile B. Demented*, in der Zeugnisaussagen angehört werden.

Neue Gedächtnisserien gegen "la memoria del supermercado"

Los rubios ist explizit in einer Gedächtnis-Gegenwart angesiedelt. Das wird auch daran deutlich, dass während des Interviews der ehemaligen Nachbarin in Hurlingham Kinder von der Straße hinzukommen und ihrerseits interviewt werden, um eigene Gedanken zu Erinnerung und Vergangenheit zu äußern. Zu dem Langzeitgedächtnis der Zeitzeugin kommt demnach ein infantiles Kurzzeitgedächtnis, das sich mitnichten unhistorisch ausnimmt. Es unterstützt den Film vielmehr dabei, eine kritische und emanzipatorische Perspektive auf die Mechanismen sozialer Memoria zu werfen. *Los rubios* stellt hier eine gesellschaftlich nicht autorisierte Entwicklungsstufe der Erinnerung ins Zentrum.

Doch die Kinder übernehmen für Carri auch eine bio-dramatische Funktion. Da sie etwa in dem Alter sind, in dem die Carri-Schwestern waren, als die Eltern verschleppt wurden, assistieren sie der Regisseurin gewissermaßen dabei, ihren erwachsenen Blick in die (kindliche) Vergangenheit zurückzuwerfen. Denn sie artikulieren Ansichten, die Carri und den übrigen Filmemacher/innen verstellt sind. *Los rubios* zieht also nicht nur die Zuverlässigkeit der Zeitzeug/innen in Zweifel, sondern hält auch die mnemische Imaginationskompetenz der Filmemacher/innen für limitiert. Während Marcelo Brodsky in *Buena Memoria* die infantile Zone der Zeit des Schreckens in Argentinien visuell zu belegen versucht und ein Desiderat der "guten Erinnerung" aufstellt, geht es Carri weniger um gute oder schlechte Memoria als vielmehr darum, präsentische Memoria-Agenten hinzuzuziehen, um erinnern (lassen) zu können. Nicht von ungefähr wirken die Kinder in ihrer Gedächtnisleistung agiler und vertrauenserweckender als die Zeitzeug/innen. Wie auch Lola Arias noch zeigen wird, besitzen sie prospektive Gedächtniskompetenzen, die sich gegen die historische Kategorie "infantes del terror" stellen, auf die Amado verweist, um über *Los rubios* und insbesondere über Carri und ihre Schwestern zu sprechen.¹⁴⁹³



Abbildungen 190-193: Screenshots aus *Los rubios*. Carri an der Kamera Min:00:41:19; Kinder aus Hurlingham Min. 00:39:12; die Nachbarin und ein Nachbarsjunge Min. 00:59:30; Min. 01:01:03

¹⁴⁹³ Vgl. Ana Amado, "Los infantes del terror. Nota sobre *Los rubios*, de Albertina Carri", in *El ojo que piensa. Revista Virtual de Cine Iberoamericano* Nr. 3, August 2003. Die Fokussierung der kindlichen Perspektive kann außerdem damit in Zusammenhang gebracht werden, dass Albertina Carri selbst mit ihrer eigenen (früheren) Kinderperspektive kokettiert, um aus der Unverständlichkeit, die eine Welt der Erwachsenen hinterlassen hat, zu fliehen. Nicht umsonst heißt es im Film: "Alguien intentó explicarme algo de unos señores buenos y unos señores malos; algo de los peronistas, los descamisados, los obreros, los militares, los montoneros. No entendí nada de todo lo que me dijeron. Ni una sola palabra". Auch zitiert in Garibotto und Gómez, "Más allá del 'formato memoria'...", a.a.O., S. 120f.

Angesichts dieses transgenerationellen Memoria-Ansatzes von *Los rubios* fällt auf, dass viele der Produktionen der "Camada Cadáver", die eine infantilisierende Ästhetik wählen, keine 'natürlichen', genealogischen Gefüge hypostasieren, sondern vielmehr deren Desintegration annehmen. Dabei werden jedoch neue autobiographische Ausgangspunkte entdeckt – etwa wenn Cristian de Nápoli schreibt: "Tomá este ladrillo, saquémoslo del contexto/de un helicóptero de guerra. [...] Yo empezaría mi biografía con eso,/siempre es bueno arrancar por materiales desclasificados [...]"/"¹⁴⁹⁴ –, neue Begehrensstrukturen vorgeführt – zum Beispiel, wenn Félix Bruzzone Roman nicht mehr auf gerechte Erinnerung setzt, sondern sexuelle Dissidenz vorzieht –, neue Formen der Reproduktion ausprobiert – erinnert sei an die poetische Auseinanderschachtelung postfemininer Mamuschkas bei Iannamico –, oder sogar jenseitige Instanzen angerufen und weniger die eigenen Eltern zu Rate gezogen – in Mariana Enríquez' Schauernarrativik.

Herauszustreichen ist hierbei, dass die Autor/innen dieser Neuentwürfe in einem Land sozialisiert wurden, in dem gesellschaftliche und insbesondere mikrosoziale Projekte durch eine extrem patriarchal augerichtete Diktatur traumatisiert wurden. So scheinen die Bemühungen, neue postdiktatorische Gemeinschaften oder gar Serien zu entwerfen, mit denen außerdem gegen gedächtnisgesellschaftliche Konventionen vorgegangen werden kann, nur legitim. In diesem Sinne spricht sich Carri, ähnlich wie Bruzzone oder Enríquez, entschieden gegen die Kommerzialisierung von Erinnerung, ja gegen eine "Supermarkt-Erinnerung" aus und meint damit wohl präfabrizierte, allzu käufliche Erinnerungsformate und (überholte) Etikettierungen: "[*Los rubios*] no tiene que ver con la memoria de supermercado".¹⁴⁹⁵

Der Supermarkt gründet auf kapitalistischer Serienproduktion, in *Los rubios* hingegen lässt sich eine postdiktatorische Beschäftigung mit dem Seriellen ausmachen, die wenig Konkordanz zu etablierten und reiterierten Systemen findet. Einstweilen es bei de Nápoli noch heißt: "Fabián, no te vayas./¿Hiciste una casa?"/"¹⁴⁹⁶, gilt die Suche des Films eher neuen sozialen Aufstellungen. In Konsequenz werden mediale, aber auch affektive Verwandtschaften aufgeführt, für die sich die bürgerliche Familie – als biopolitische Formation mit Tendenz zur Serienproduktion – nicht eignet. Amado formuliert: "Hay en *Los rubios* una especie de violencia teñida de melancolía contra la plenitud insospechada de una institución, la familia [...]".¹⁴⁹⁷

Carris Film geht zwar von einer Familienbiographie aus, schafft aber in erster Linie ein *Biopic*, das seine Integrierten/innen über ihre generationelle Memoria-Kritik und die prothetische

¹⁴⁹⁴ Vgl. erneut de Nápoli, "Volviendo a la fábrica de nuestros juguetes", *a.a.O.*

¹⁴⁹⁵ Carri zitiert nach Moreno, "Esa rubia debilidad", *a.a.O.*

¹⁴⁹⁶ De Nápoli, "Volviendo a la fábrica de nuestros juguetes", *a.a.O.*

¹⁴⁹⁷ Amado, "Los infantes del terror...", *a.a.O.*

Uniformierung der blonden Perücken verkoppelt.¹⁴⁹⁸ Ebenso die Tatsache, dass die Nachforschungen, die der Film anstellt, weder die Mütter noch die Großmütter der Plaza de Mayo noch die Organisation H.I.J.O.S. miteinbinden¹⁴⁹⁹, unterstreicht den eigenständigen Ansatz des Werkes. Carris "apuesta estética"¹⁵⁰⁰ ist weit entfernt von den Prämissen jener Gedächtnisgruppierungen, die mit genetischen Identitätszuweisungen arbeiten.

Ausblick: Playmobil, Perücken, Poetik

Carris Film ist vor allem den Überschreibungen und Fehlleistungen der Erinnerung zugewandt sowie der Überlegung, wie Erinnerung mit kunststofflichen Medien (Perücken und Playmobil) performativ beigesprungen werden kann. Als depersonalisierte Medien verdeutlichen diese Requisiten zwar posttraumatische Positionen, sie weisen aber doch darauf hin, dass es, wie Daniel Link formuliert, kein "Nach der Diktatur" gibt. Dazu passt auch, dass das *Toy Line*-Prinzip des Playmobil nicht die kontrollierten Bruchstellen bietet, die es beim Lego gibt.

Die neuen Gedächtnisserien, die *Los rubios* in den Figuren des perückierten Filmteams, der Playmobilfiguren und der Kinder aus Hurlingham artikuliert, sind jedoch weder ahistorisch noch apolitisch. *Los rubios* enthält letztlich sogar eine Hommage an die Generation der Eltern sowie an die folgende Zwischengeneration, zu der Link wie auch Carris ältere Schwestern gehören. Am Ende des Films formuliert Carri/Couceyro, als sie ihre blonde Perücke aufgesetzt hat:

Vivo en un país lleno de fisuras. Lo que fue el centro clandestino donde permanecieron secuestrados mis padres, hoy es una comisaría. La generación de mis padres, los que sobrevivieron a una época terrible, reclaman ser protagonistas de una historia que no les pertenece. Los que vinieron después, como Paula L. o mis hermanas, quedaron en el medio, heridos, construyendo sus vidas desde imágenes insoportables.¹⁵⁰¹

Auf dieses sensible Statement folgt die Sequenz, in der das gesamte Filmteam sich perückt. Die Aufnahmen entstehen in den frühen Morgenstunden. Doch noch bevor die Sonne aufgeht und alle am Film Beteiligten hinaus aufs Feld gehen, sieht man sie vor einem beleuchteten Waldstück Schatten auf den Boden werfen.

¹⁴⁹⁸ Erstaunlich ähnlich argumentiert Moreno, "El libro de ésta", a.a.O.

¹⁴⁹⁹ Von H.I.J.O.S. distanziert sich Carri sogar explizit, wundert sich aber darüber, dass behauptet wird, sie führe eine Fehde gegen die Organisation. Carri zitiert nach Moreno, ebd.

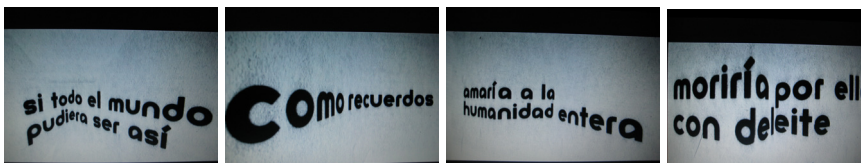
¹⁵⁰⁰ Moreno, ebd.

¹⁵⁰¹ Siehe *Los rubios* Min. 01:09:45 -01: 10: 14.



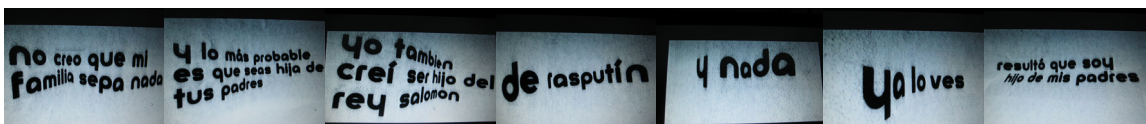
Abbildungen 194-195: Screenshots aus *Los rubios*: Schatten des Filmteams im Morgengrauen Min. 01:14:45; Min. 01:14:55

Das karnevaleske Körperbewusstsein der im Film auftretenden "Camada" scheint gerade erst Form anzunehmen. Die Bilder wirken wie ein Präludium für den Ausklang des Filmes und schließen mit einer letzten *Stencil*-Sequenz, in der es heißt:



Abbildungen 196-199: Screenshots aus *Los rubios*: Stencil mit poetischem Einschub

Es handelt sich um das Fragment eines literarischen Textes¹⁵⁰², der sich formal und stilistisch mit einem poetischen Einschub aus der 44. Filmminute kurzschließt. In die erste Interview-Szene mit der ehemaligen Nachbarin in Hurlingham, als diese mit ihrem Sohn darüber debattiert, wie die Nacht des Einsatzkommandos gegen die Carri-Eltern nun genau ausgesehen habe und wie die Töchter der Verschleppten hießen, interferieren nämlich diese *Text-Frames*:



Abbildungen 200-206: Screenshots aus *Los rubios*: Stencil mit Gedicht von Olga Orozco: Min. 00:43:59-00:44:08

Zu lesen sind hier Teile aus dem Gedicht "Solferino" von Olga Orozco. In diesem Text aus dem Gedichtband *También la luz es un abismo* von 1995 firmieren die Kriegsspionin Mata Hari, König Salomon und der Wanderprediger Rasputin als Instanzen, die in eine magisch imaginierte Kindheit führen.¹⁵⁰³ Mit der Zitation schafft *Los rubios* eine poetische Legitimation oder Untertitelung für seine gewagten Bilder-Eskapaden in eine Kindheit, deren politische und soziale Dimensionen das Kind Albertina Carri nicht erfassen konnte, und die auch von der erwachsenen Regisseurin nur kritisch beäugt werden können. Wichtig an diesen beiden literarischen *Stencil*-

¹⁵⁰² In den *Credits* wird der Name des polnischen Autors Stanislaw Ignacy Witkiewicz genannt, der Titel des Textes ist aber nicht verzeichnet.

¹⁵⁰³ Olga Orozco, "Solferino", in dies., *También la luz es un abismo*, Buenos Aires 1995, S. 36-51. Die zitierten Zeilen auf Seite 44.

Interferenzen ist, dass sie dem antilinearen und lückenhaften Narrativ des Films ein poetisches Dispositiv beifügen. Wenn keine Erzählung möglich ist, dann bleibt vielleicht eine sprachliche Anverwandlung, die evokativer und metaphorischer verfährt.

Gonzalo Aguilar hat das Kapitel seiner Studie *Other worlds: New Argentine Film* zu *Los rubios* mit den Begriffen "Mourning, Frivolity, and Melancholy" betitelt und unter anderem die Mechanismen der Trauer-Deplatzierung in *Los rubios* benannt. Der Autor, der ebenso auf den poetischen Inkurs des Films hinweist, erklärt: "Carri offers us a frivolous pose, but nothing about this is simple, for the film tells us, that watching, listening, and understanding the image constitutes an entire process of apprenticeship".¹⁵⁰⁴ In der Tat ist *Los rubios* ein Film, der es sich schwer macht, leichtfertig mit seinem Gegenstand umzugehen, indem er dort extreme Distanz einnimmt, wo Melancholie vorgeschrieben scheint. Dem gegenüber steht die extreme Verbundenheit des Teams, das *Los rubios* erstellt. Sie drückt sich einerseits über die professionelle Hingabe an das Medium Film und schließlich über die synthetische Signatur der Perücken aus. Die postdiktatorische, repräsentationskritische Wahlverwandtschaft entsteht also über die Wahl eines Mediums, doch gleichermaßen im essayistischen Umgang mit demselben. Dieser Umgang schließt unterschiedliche Inter-Medien ein, mit denen doku-fiktional und performativ verfahren wird. Der poetische Rekurs ist ein weiterer intermedialer Versuch, Eindrücke über die Erfahrung des erzwungenen Verschwindens einzusammeln. Dass die poetischen Elemente auf derselben 3 D-Textur und in der selben graphischen Gestaltung erscheinen wie die harten biographischen Fakten zu Beginn des Films und wie die Vernichtungsankündigung von Ibérico Saint-Jean aus der zweiten Hälfte des Films, macht alle Text-Bausteine, die etwas zur skeptischen Recherche des Films beitragen können, gleich. So enthält Carris Film, der zu einer der aussagekräftigsten, indes auch riskantesten Filmproduktionen zum erzwungenen Verschwinden gehört, weil er mit den ideologischen und moralischen Strategien der "generación HIJOS", die in der Zeitschrift *MU* aufgelistet wurden, kaum etwas gemein hat, eine ausgewiesene unhierarchische Memoria-Poetik.

5.3.5 Gesamtschau: Playing Movies, Playing Memory

Porque se juega como se vive
Ariel Magnus

Die Arbeit der weltweit auftretenden Wahrheitskommissionen, die Interventionen des Internationalen Gerichtshofs und die Einigung auf transkulturelle Memoria-Desiderate nach 1989 haben dazu geführt, dass spätestens seit Mitte der 1990er Jahre gewisse Standards für die Untersuchung, die Bestrafung und die Bearbeitung staatlicher Verbrechen gelten. Einen Standard

¹⁵⁰⁴ Gonzalo Aguilar, *Other worlds: New Argentine Film*, S. 162.

zur ästhetischen Bearbeitung eines Sachverhaltes wie dem erzwungenen Verschwinden gibt es allerdings nicht. Deswegen kann auch die Frage, ob es legitim ist, unter Zuhilfenahme von Perücken oder Spielzeugkits die Erinnerung an historischen Schrecken zu modulieren, unbeantwortet bleiben. Zu bemerken bleibt dagegen, dass die Art der Miniaturisierung, die Albertina Carri in ihrem Film *Los rubios* wagt, indem sie mehrere Sequenzen des Films mit Playmobilfiguren bestückt, so außergewöhnlich gar nicht ist, wenn man sie in einen größeren, d.h. nicht nur argentinischen Kontext stellt. Denn im Jahr 1996 bereits verursacht der polnische Künstler Zbigniew Libera einen Skandal mit seiner Arbeit "Lego Concentration Camp", einem Kunstwerk, das an die schonungslose Rationalität nationalsozialistischer Konzentrationslager gemahnen sollte.¹⁵⁰⁵ Die Zweckentfremdung des Legos, das Ende der vierziger Jahre als äußerst rationale *Toy Line* auf den Spielzeugmarkt kam und dessen Name sich von dem dänischen "leg godt" (für "spiel gut") ableitet, überstieg die sonst in der *Pop Art* üblichen Darstellungen von Holocaust/Shoah.¹⁵⁰⁶ Stephen C. Feinstein formuliert: "Zbigniew Libera, has gone well beyond the traditional representational boundaries to create edgy conceptual/pop-art about the Holocaust and contemporary genocide in general."¹⁵⁰⁷

Libera baute aber auch darauf auf, dass bereits Künstler wie Hoheisel oder Gerz im Laufe der 1990er Jahre desakralisierende und demonumentalisierende Erinnerungs-Ästhetiken entwickelt hatten. Andererseits knüpfte sein Kunstwerk die Frage nach der Repräsentabilität bzw. Irrepräsentabilität des historischen Schreckens an die Frage nach dem spezifischen Repräsentationsmodus der Miniatur. Wenn Feinstein erklärt, "[Libera's] work has raised critical questions as to whether outlandish representations can help understand the Shoah, or whether just the opposite effect is created, an abusive and erroneous vision"¹⁵⁰⁸, dann bezieht er sich darauf, dass es in der Debatte zu "Lego Concentration Camp" um Voyeurismus und Karikatur ging, doch ebenso um die Mikrologie des Schreckens, die das Kunstwerk anstrebte. Verharmloste die Miniatur ihren Gegenstand oder zwang sie im Gegenteil dazu, genauer hinzusehen und so eingehender über das Funktionieren von Schreckensregimes nachzudenken? Wie Carri griff Libera bei seiner Miniatur auf kulturindustrielle Materialien, die spezifische Eigenschaften besitzen. Zu diesen gehört, dass die basalen Lego-Bausteine, die bis in die 1960er Jahre aus Zelluloseacetat und später aus dem haltbareren ABS produziert wurden, sich selbst

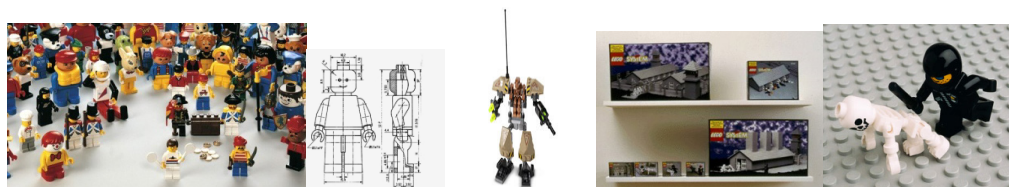
¹⁵⁰⁵ Libera wurde 1959 in Polen geboren. In den 1980er Jahren wurde er durch seine voyeuristischen Videos bekannt, darunter *Intimate Rites* (1984), *How to Train Little Girls* (1987) und *Mystical Perseverance* (1984-1990). "Lego Concentration Camp" wurde zuerst in der Galeria Wang in Oslo ausgestellt, dann auf der Biennale in Venedig 1997 gezeigt, später aber suspendiert.

¹⁵⁰⁶ Vgl. auch Stephen C. Feinstein, "Zbigniew Libera's Lego Concentration Camp: Iconoclasm in Conceptual Art About the Shoah", in *Other Voices. The (e)journal of Cultural Criticism* Nr. 1, Februar 2000, <http://www.othervoices.org/2.1/feinstein/auschwitz.html>. (11. 11. 2009).

¹⁵⁰⁷ Feinstein, "Zbigniew Libera's Lego Concentration Camp...", a.a.O.

¹⁵⁰⁸ Ders., ebd.

dann noch ineinanderfügen lassen, wenn sie Jahrzehnte trennen. Erst Mitte der 1970er Jahre entwickelte Lego humanoide Figuren, die einige Zeit später zu *Minifigs* für stereotype Themenserien wurden (Ritter,- Piraten und Science Fiction-Serien). "Lego Concentration Camp" bestand aus sieben fiktiven Lego-Sets, die unter anderem den Bau eines Konzentrationslagers, einer Folter- und einer Gaskammer möglich machten sowie Häftlings- und Wachpersonalfiguren enthielten. Die architektonischen Teile von "Lego Concentration Camp" bauten ergo auf den altbewährten Grundbausteinen auf, die figürlichen Teile machten wie andere Arbeiten von Libera, in denen der Künstler etwa Barbiepuppen weiterverarbeitete¹⁵⁰⁹, plastisch, dass es materielle Ikonen und Imaginerien aus dem Bereich der Kulturindustrie gibt, in denen sich Körperbilder und -praktiken artikulieren, die mit Macht und Ohnmacht sowie mit Kriegs- und Vernichtungstechniken zu tun haben.



Abbildungen 207-209: Lego-Figuren

Abbildungen 210-211: Zbigniew Libera, "Lego Concentration Camp" (1996)

Das Skandalon von "Lego Concentration Camp" indes war, dass sich das Kunstwerk mit einer historischen Katastrophe befasste, deren Ungeheuerlichkeit in der Vernichtungsindustrie lag, während es selbst aus industriell gefertigten Elementen geschaffen war. Deshalb wurde Libera bezichtigt, mit dem Schrecken nicht nur Kunst, sondern auch noch Kommerz zu treiben.¹⁵¹⁰ Es waren Holocaust/Shoah-Überlebende und andere Kunstschaaffende, die Libera dafür angriffen, dass nicht ersichtlich war, ob es sich bei "Lego Concentration Camp" um eine limitierte Edition oder um eine für den Verkauf bestimmte, serielle Anfertigung handelte.¹⁵¹¹ Und konnten sich nicht außerdem Kinder an dem Kunstwerk ein Vorbild nehmen, um mit dem Schrecken zu spielen? Dass Liberas Werk mit regulären Lego-Elementen ausgekommen war, um ein Konzentrationslager nachzubauen, anstatt wie vermutet harmlose Ware in Gefahrenstoff zu verwandeln, und somit eher auf die Gefahr hinwies, die konventionelles Spielzeug auch deswegen

¹⁵⁰⁹ Liberas Produktion "Ken's Aunt" ("Ciotka Kena") befasst sich mit der Normativierung von Körpern, eine Arbeit mit dem Titel "Eroica" besteht aus weiblichen Soldatenfiguren, die die *gegenderte* Form von Gewalt im Bosnienkrieg figurieren.

¹⁵¹⁰ Auf den von Libera gefertigten Lego-Schachteln hieß es, "Lego Concentration Camp" sei von Lego gesponsert – dabei war die Produktion von der Firma gar nicht autorisiert. Lego strengte ein Gerichtsverfahren an, konnte seine Interessen jedoch nicht durchbringen. Vgl. Feinstein, "Zbigniew Libera's Lego Concentration Camp...", *a.a.O.*

¹⁵¹¹ Feinstein formuliert in diesem Zusammenhang: "The idea of corporate logo, identifiability of product, and product reliability can easily be identified with some of the perpetrators of the Holocaust. The most advanced German corporations - I.G. Farben, Krupp, Siemens, Bayer A.G., BMW, Daimler-Benz, Volkswagen and others [...]". Feinstein, "Zbigniew Libera's Lego Concentration Camp...", *a.a.O.*

birgt, weil es der Erwachsenenwelt entspringt, wurde übersehen. Mit gutem Grund merkt Feinstein an: "[...] Libera has chosen to call all of his pop-art works 'correcting devices', designed to create an awareness for children of the realities of the adult world."¹⁵¹² Libera hatte sich lediglich einer Anzahl kulturindustrieller Bausteine bedient, die scheinbar unschuldig in Spielzimmern lagern, sich aber durchaus dazu eignen, Terrorgebilde zu erreichen.

Auch Carri hat nichts weiter getan, als auf vorgeblich unbedenkliche Spielzeugfiguren zurückzugreifen. Natürlich ist der Einsatz der Playmobilfiguren in *Los rubios* nicht ganz vergleichbar mit dem in "Lego Concentration Camp", weil Carri keine geheimen Folterlager nachbaut, sondern utopische Szenen der alternativen Gemeinschaften der 1970er Jahre reanimiert und ein initiales Schreckensszenario, die Entführung ihrer Eltern, imaginiert. Die Regisseurin zeigt so, dass sich das Playmobil dazu eignet, idyllische wie auch traumatische Erfahrungen nachzustellen – und dass es darüber hinaus oftmals als diskriminierendes Ausdrucksmittel in Kinderstuben im Einsatz ist. Der Auftritt des Playmobil in *Los rubios* ist deswegen weder trivial noch verharmlosend. Umso augenfälliger ist, dass die Miniatur-Nachstellungen, die der Film präsentiert, Anlass zur Kontroverse boten, aber negligiert wurde, dass die realen, auf natürlicher Skala angelegten Architekturen des Schreckens der argentinischen Diktatur, die der Film ebenso einblendet, noch in postdiktatorischen Zeiten den öffentlichen Raum prägen, ohne dass an ihnen Anstoß genommen wird.

Gabriela Golders bereits zitierte Formulierung "Intento recomponer minuciosamente algunas piezas del pasado" trifft für viele Filme der in der letzten argentinischen Diktatur Geborenen zu, die sich mit dem erzwungenen Verschwinden befassen und dafür auffällig oft den dokumentarischen Stil wählen. Gerade die Worte "recomponer", "minuciosamente" und "piezas" werden auch vor dem Hintergrund des Films von Albertina Carri sinnträchtig. "Recomponer" bedeutet hier weniger "in Stand setzen" als "nachbauen", "minuciosamente" meint "genau", kann aber im Zusammenhang mit "piezas" ebenso im Sinne der hier vorgelegten Filmanalyse verstanden werden, die unter anderem herausgearbeitet hat, dass Carris Playmobil in der Funktion einer komplexen Miniatur-Rekonstruktion der Vergangenheit steht.

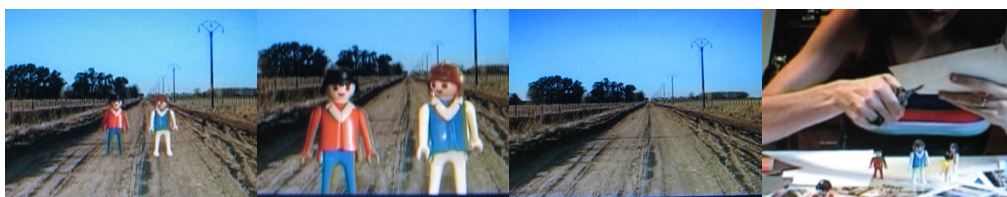
Um auf den Beginn dieses Filmkapitels zurückzukommen, sei darauf hingewiesen, dass das Plakat von Nicolás Privideras Werk *M* (siehe erneut Abbildung 120) mit einem Baukastenmodul aufwartet. Es handelt sich um einen grünen Kunststoffquader, der auf einer Seite ein minuskles "m", auf einer anderen Seite vier Stecknoppen aufweist. Ebenso in *M* geht es explizit um den Versuch einer Rekonstruktion der biographischen Stationen, die zum erzwungenen Verschwinden der Mutter des Regisseurs geführt haben. In *M* ist Prividera körperlich präsent, um

¹⁵¹² Ders., ebd.

auf die Abwesenheit der Mutter aufmerksam zu machen, in *Los rubios* gibt Carri diese Rolle immer wieder an Couceyro ab. Beide Filme setzen Absenz- und Präsenzsignale, zeigen, dass es inszenatorische Versuchsanordnungen braucht, um Zugang zu einer infantilen Vergangenheit zu finden, in der politische Faktoren dazu geführt haben, dass die Eltern plötzlich nicht mehr da waren.

Das Medium Film bietet Dispositive, um die Abwesenheit ins Bild zu rücken, verlangt aber auch Requisiten. Prividera wie Carri sowie Habegger und viele anderen mit dem Thema befassten Regisseur/innen der "Camada", um die es in dieser Untersuchung geht, finden diese in Fotografien, die sie im Film zeigen und die sie, wie auch Lucila Quieto in ihren fotografischen Collagen, zu Metabildern umfunktionieren. Diese Metabilder aber mobilisieren weniger eine reibungslose Identifikation oder gar Immersion, wie sie der Spielfilm möglich macht. Vielmehr stoßen sie die Frage an, wie sich der Prozess zur permanenten Abwesenheit, die das erzwungene Verschwinden bedeutet, bebildern lässt, wenn die Informationen und Medien, die zu den Verschwundenen existieren, zu spärlich oder residual sind, beziehungsweise von Zeitzeug/innen nicht schlüssig erläutert werden können.

Die Antwort ist, dass der Dokumentarfilm hier an seine Grenzen stößt und deswegen eigene Spielregeln aufstellen muss, wozu etwa fiktionale Einsätze gehören. In allen hier genannten Filmen geschieht dies. Da es aber immer auch um die Kontra(re)präsentation der gewaltsam verursachten Abwesenheit geht, braucht es zudem materielle und ebenso performative Rekurse. In *Los rubios* fallen die zuletzt genannten besonders extravagant aus. In den Werkstattsszenen, in denen das Team mit dem Erstellen und dem steten Supervidieren des Films befasst ist, als auch in den Nachstellungen der präsentischen Recherche-Momente, in denen Couceyro auftritt, wie in jenen, in denen das Playmobil zum Einsatz kommt, wird gelacht, geschmunzelt und geschrien. Die materiellen Requisiten wiederum, die aus dem kulturindustriellen Bereich stammen, sind nur auf den ersten Blick trivial. Bei den Playmobilfiguren handelt es sich um Gedächtnisvermittler, die deswegen gleichermaßen signifikant wie symptomatisch sind, weil sie als protheische Elemente deutlich machen, dass der *desaparición forzada* nur unter Einsatz von symbolischen Ersatzmodulen auf die Spur gekommen werden kann.



Abbildungen 212-215: Screenshots aus *Los rubios*, Min. 00:58:00; Min. 00:58:05; Min. 00:58:10; Min. 00:59:01

Carris Kurzdoku *Restos* befasst sich mit den alternativen argentinischen Filmproduktionen aus den 1960er und frühen siebziger Jahren, die unter den ideologischen Prämissen des *Tercer Cine* standen und deswegen später zum großen Teil vernichtet oder verstreut wurden. In *Restos* wird erklärt, es sei überaus wichtig, die Reste dieser Bilderproduktion wieder sichtbar zu machen. Nach den extremen Diktaturen der siebziger Jahre – die das *Cinéma vérité* und das *Direct Cinema* nicht erlebt haben – macht der lateinamerikanische Dokumentarfilm eine Wandlung durch, in deren Verlauf just Aspekte der kontrainformativen Bilderkulturen der sozialrevolutionären Zeiten reinterpretiert oder recycelt werden und doch auch ästhetische Innovationen stattfinden. *Los rubios* ist dafür ein Beispiel. Der Film wagt gerade deswegen ein eigenes Format, weil er auf eine lückenhafte, von der Geschichte der Repressionen gezeichnete Bilderkultur aufbaut, wie sie auch in *Restos* vor Augen tritt. Die metamediale Ästhetik von *Los rubios* – die einiges mit der von *Restos* teilt – hat einige andere in diesem Kapitel vorgestellten Werke sehr beeinflusst – selbst jene, die sich von ihm abgrenzen, weil sie unter anderen, weniger prominenten Bedingungen entstanden sind.

Im folgenden und letzten Unterkapitel wird untersucht, welche Möglichkeiten die szenischen Künste haben, sich mit den medialen und materiellen Facetten des erzwungenen Verschwindens sowie mit den dokumentarischen und biographischen Kategorien auseinanderzusetzen, die auch *Los rubios* kritisch reflektiert. Mehrere argentinische Theaterproduktionen nach 1996 haben sich mit dem Thema befasst und ihre jeweiligen Strategien entwickelt, um die Spannung zwischen Abwesenheit und Anwesenheit zu inszenieren, die die *desaparición forzada* ausmacht. Gleichzeitig führen sie vor, dass die textuellen, performativen und medialen Komponenten der argentinischen Bühnenkunst postdiktatorisch erneuert wurden, dass in ihnen aber auch experimentelle Verfahren aus der Zeit vor der Diktatur aufgegriffen werden.

5.4 Performative Verfahren seit 1996: "La momeria no es un órgano"

Das neue argentinische Theater entsteht Mitte der 1990er Jahre und baut auf den Bühnenkünsten auf, die in den letzten Jahren der Diktatur im Umfeld des *Teatro Abierto* an Bedeutung gewannen. Ästhetische Neuerungen im Bereich der szenischen Künste waren zwar bereits in der Zeit vor der Diktatur auf den Weg gebracht, unter der Diktatur jedoch blockiert oder in den Untergrund verdrängt worden und mit dem *Teatro Abierto* und nach 1983 unter einem verstärkten Rückgriff auf Verfahrensweisen des populären Theaters redefiniert worden. Dies ist ein wichtiger Bezugspunkt der Theaterproduktionen der 1990er Jahre. Auch die "dramaturgia de actor", die

Pavlovsky eingeführt hatte, wird vom neuen argentinischen Theater wiederbelebt¹⁵¹³ und unter anderem durch Ricardo Bartís kontinuierlich. Bartís wirkt Mitte der 1970er Jahre noch als Schauspieler in Produktionen des grotesken, teilweise zirkushaften Theaters unter Rubén Szuchmacher und Lorenzo Quinteros mit, um in den 1980er Jahren in Filmen von Alejandro Jodorovsky und in Theaterproduktionen von Pavlovsky einzusteigen. Im Jahr 1989 debütiert er als Regisseur.¹⁵¹⁴ Er referiert die literarischen Welten von Arlt, Puig, Perlongher und Lamborghini und verkehrt gängige Argentinitäts-Indikatoren (Peronismus, Tango, Fußball) in eigensinnige, bisweilen sportliche Metonymien. Wortreiche Rede und große Gesten prägen seine ephemeren, präsentischen Produktionen, die wie jene Pavlovskys allein dem unmittelbaren Körper der Schauspieler/innen einen Rest an Kommunikationsfähigkeit zubilligen. Bartís' fragmentarisches "Teatro de los Estados" lebt von einer in der schauspielerischen Aneignung immer wieder neu generierten Intensität und Spontaneität, verhindert so – als buchstäbliches "Theater der Zustände" – stereotype Formen und bringt eine poetische *ad hoc*-Sprache hervor. Diese antiauktoriale Bühnenarbeit, die er mit anderen Dramaturg/innen teilt, hat Bartís Meinung nach wiederum mit der Geschichte des argentinischen Theaters unter der Diktatur zu tun: "[...] la dictadura favoreció – y lo digo horrorosamente – un modo de producción teatral, porque quebró todo, produjo una situación de orfandad absoluta y lo que vino después lo hizo aceptando que no había ningún modelo de paternidad."¹⁵¹⁵ Für Jorge Dubatti befindet sich das postdiktatorische argentinische Theater seit 1983 noch "bajo el signo del horror" der Diktatur, ist aber gerade in dieser Prägung unter anderem als "mikropolitisch", "detotalisiert" und "antipostmodern" einzustufen.¹⁵¹⁶

Mit der Zentrierung des schauspielerischen Ereignisses, die das Theater von Bartís derart beispielhaft vornimmt, verlagert sich der Schwerpunkt vom Theatersaal immer mehr in den Proberaum.¹⁵¹⁷ Einige Nachwuchsdramaturg/innen, darunter Marcelo Bertuccio, Rafael

¹⁵¹³ Jorge Dubatti weist darauf hin, dass im Theater dieser Zeit die Schauspieler/innen Regie- und auch Textarbeiten übernehmen. Siehe Jorge Dubatti, *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*, Buenos Aires 2005, S.180. Die "dramaturgia de actor" hat weiterhin eine psychoanalytische Basis.

¹⁵¹⁴ Daraufhin arbeitet Bartís u.a. erfolgreich mit Alejandro Urdapilleta zusammen. Unter seinen Regiarbeiten befinden sich "Hamlet o la guerra de los teatros" (1991), "El corte" (1996), "El pecado que no se puede nombrar" (1998), "Donde más duele" (2003), "De mal en peor" (2005) und "La pesca" (2008).

¹⁵¹⁵ Ricardo Bartís in Jorge Dubatti, "El teatro argentino en la postdictadura (1983-2010): *Época de Oro*, Destotalización y subjetividad", in *Stichomythia* Nr. 11-12 (2011), S. 71-80, S. 73.

¹⁵¹⁶ Dubatti, "El teatro argentino en la postdictadura (1983-2010)...", *a.a.O.*

¹⁵¹⁷ Siehe hierzu Karina Mauro, "Informe VII. Estética de la multiplicidad, teatro de intensidades, teatro de estados: Un teatro eminentemente porteño", Bericht vom 4. April 2009, auf *Alternativa Teatral*, <http://www.alternativateatral.com/nota375-informe-vii-estetica-de-la-multiplicidad-teatro-de-intensidades-teatro-de-estados-un-teatro-eminente-mente-porteno>. (15. 2. 2011.) In Bartís "Teatro de los Estados" erfahren weder Schauspieler/innen noch Publikum ganze Geschichten, sondern durchlaufen unterschiedliche Stadien, in denen der Körper szenographisches Medium, ja Träger von wiederholten, alltäglichen, und doch intensiven Handlungen ist. Mauro befasst sich neben Pavlovsky auch mit Alberto Ure, einem Schüler von Oscar Masotta und Arltianer der frühen Stunde. Im Kontext des *Instituto di Tella* bemühte sich Ure, europäische und nordamerikanische Künste und Denkrichtungen in einem populären argentinischen Amalgam zusammenzubringen. Im Gegensatz zu Bartís

Sprengelburd, Mariano Pensotti und Lola Arias, die Mitte bis Ende der 1990er Jahre in Erscheinung treten und zu wichtigen Vertreter/innen des *Nuevo Teatro Argentino* bzw. der *Nueva Dramaturgia* werden, lernen zum großen Teil bei Bartís und eignen sich vor allem dessen Improvisationsverfahren und Körpertechniken an. Auch sie legen ein Augenmerk auf die aktive Gestaltungskompetenz der Schauspieler/innen und die Beteiligung des Publikums. Damit scheint die neue argentinische Theaterkultur – obwohl auch Kolleg/innen wie die bereits genannte Patricia Zangaro Schüler/innen haben (z.B. Mariana Eva Perez) – unter dem Einfluss eines regelrechten "estilo Bartís" zu stehen.¹⁵¹⁸ Bevor auf einige Produktionen dieser Prägung eingegangen und dargestellt wird, dass sie sich parallel zu anderen, radikaleren und interventionistischen Formen der performativen Kultur herausbilden, sei noch eine Theatergruppe mit zweifellosen Alleinstellungsmerkmalen vorgestellt, die das neue argentinische Theater ebenso entscheidend mitprägt.

5.4.1 Postdiktatorische Peripherien und Präsenzen: *Periférico de Objetos*

Die im Jahr 1989 von Daniel Veronese, Ana Alvarado, Emilio García Wehbi, Alejandro Tantanián und Román Lama gegründete Gruppe *Periférico de Objetos* knüpft an Valle-Inclán "Esperpentos", Antonin Artauds "Théâtre de la Cruauté" sowie an Pavlovsky an, greift noch auf die Traditionen des Puppentheaters zurück¹⁵¹⁹ und kombiniert die Möglichkeiten des Dramatischen mit Ressourcen aus der Bildenden Kunst. Genutzt werden unterschiedliche Stoffe, Materialien und Objekte, Belebtes und Unbelebtes. Das Ergebnis ist ein Körpertheater, welches vor allem "situationelle Intensität" bietet.¹⁵²⁰ Zu den großen Erfolgen von *Periférico de Objetos* zählen die Inszenierungen "Ubu Rey" (nach Alfred Jarry, 1989), "El hombre de Arena" (nach Sigmund Freud und E.T.A. Hoffmann, 1991), "Cámara Gesell" (Daniel Veronese, 1994), "Máquina Hamlet" (nach Heiner Müller, 1995), "Circo Negro" (1996), "Zooedipous" (1998), "Monteverdi Método Bélico" (2000), "El Suicidio: Apócrifo I" (2002) und "Manifiesto de Niños" (2005).¹⁵²¹

hinterlässt er keine Schüler/innen. Vgl. zur weiteren Übersicht Jorge Dubatti, *Nuevo Teatro Argentino*, Buenos Aires 2003.

¹⁵¹⁸ Siehe ebenso Mauro, ebd.

¹⁵¹⁹ Die Begründer/innen waren ehemals beim Puppentheater des *Teatro San Martín* tätig. Zu ihren großen Erfolgen zählen die Inszenierungen "Ubu Rey", (nach Alfred Jarry, 1989), "El hombre de Arena", (nach Sigmund Freud und E.T.A. Hoffmann, 1991), "Cámara Gesell", (Daniel Veronese, 1994), "Máquina Hamlet", (nach Heiner Müller, 1995), "Circo Negro", (1996), "Zooedipous", (1998), "Monteverdi Método Bélico", (2000), "El Suicidio: Apócrifo I", (2002) und "Manifiesto de Niños" (2005). Vgl. die *Homepage* von Daniel Veronese: <http://www.autores.org.ar/dveronese/>. (15. 2. 2011).

¹⁵²⁰ Vgl. de Toro, "'Hyperspektakularität'/'Hyperrealität'/'veristischer Surrealismus'. Verkörperungen/Entkörperungen: Transmediales und hybrides Prothesen-Theater: *Periférico de Objetos: Monteverdi Método Bélico*", a.a.O., S. 355.

¹⁵²¹ Vgl. die *Homepage* von Daniel Veronese: <http://www.autores.org.ar/dveronese/>. (15. 2. 2011).

Alfonso de Toro findet in den Produktionen der Gruppe ein artifizielles *agens* und transmediale, hybride Spektakularität anstelle von Handlung und Darstellung vor¹⁵²² und weist darauf hin, dass eine Analyse des Theaters von *Periférico de Objetos* zwischen Verkörperung (als Körpermaterialisierung) und Entkörperung (als Körperentmaterialisierung) unterscheiden müsse. Verkörperung finde sich für gewöhnlich dort, wo eine dramatische Rolle übernommen werde, doch ebenso in der körperlich-materiellen Zurschaustellung von Schauspieler/innen, d.h. in deren bloßer Selbstverkörperung. In solchem Fall sei der Körper eher ein Beispiel von "Präsentialität" als von "Repräsentationalität". Damit würden gleichsam Voraussetzungen für eine radikal 'entfleischende' Entkörperung geschaffen: Körper würden entäußert, in Extreme gebracht und in ihrer ganzen Versehrbarkeit vorgeführt.¹⁵²³ In den Produktionen von *Periférico de Objetos* sei diese Form von Präsentialität auszumachen.

In Kapitel 2 und 3 sind repräsentations- und performativitätstheoretische Überlegungen von Grüner, Seel, Mersch, Fischer-Lichte und Eiermann angeführt worden, die sich mit dem "Ereignis des Erscheinens", der "Selbstpräsentation", der "leiblichen Präsenz" sowie der transformatorischen und transgressiven Materialität des Körpers auf der Bühne und schließlich mit dessen verschwindender Präsenz befassen. Gleichsam die Frage nach den repräsentationskritischen, kaputten Körpersignalen und den Präsenz- und Absenzeffekten, die das argentinische Theater der 1970er und 1980er Jahre gesetzt hat, ist zentral gewesen. Angesichts der Ästhetik von *Periférico de Objetos* werden viele dieser Aspekte erneut relevant, wie die Anmerkungen de Toros zeigen. Im Zusammenhang einer Untersuchung der performativen Verfahrensweisen, die in den 1990er Jahren und darüber hinaus auf die Erfahrung des erzwungenen Verschwindens reagieren könnten, ist vor allem die Behauptung, bei den Arbeiten der Gruppe gehe es mehr um Präsentialität als um Repräsentationalität, hervorzuheben und mit den bereits zitierten theoretischen Reflexionen kurzzuschließen.

Die spezifische Arbeitsweise von *Periférico de Objetos* findet sich, wie de Toro fortführt, zugleich noch in einer destruktiven und doch recodifizierenden Ästhetik, die in die Transspektakularität hineinreicht, und Metareflexionen zum Artefakt Theater einschließt.¹⁵²⁴ Präsentationell ist sie hier auch deswegen, weil sie repräsentationelle Strukturen zerstört und mit materiellen Auseinandersetzungen kombiniert, bei denen Materialien und Körper buchstäblich

¹⁵²² Vgl. de Toro, "'Hyperspektakularität'/'Hyperrealität'/'veristischer Surrealismus'...", S. 318, S. 323. De Toro versteht Hybridität als paradigmatischen Ausdruck einer postmodernen und postkolonialen, sehr komplexen Epochalität, die Differenz und Multiplizität anerkennt und sogar kartographiert. Im Theater manifestiere sie sich als ein Zustand oder eine Schnittstelle an den Rändern, als unoriginäre, sich kontinuierlich wandelnde Auto-Repräsentativität — dem Körper füge sie kulturelle Narben zu (vgl. insbesondere de Toro, ebd., S. 328). De Toro fasst weitere Bedeutungsebenen des Hybriditäts-Begriffes wie auch des Transmedialitäts-Begriffes zusammen, auf die hier nicht weiter eingegangen werden kann.

¹⁵²³ "'Hyperspektakularität'/'Hyperrealität'/'veristischer Surrealismus'. Verkörperungen...", S. 330-335.

¹⁵²⁴ Vgl. ders., ebd., S. 320ff.

auseinandergenommen werden. Während das zeitgleich gegründete Kunst-Kollektivs *Grupo Escombros* randständige Räume besetzt, um darin residuale und kaputte Interventionen durchzuführen, stellt *Periférico de Objetos* aus übriggebliebenen Objekten periphere, referenzlose Präsenzen her. Es sind diese Objekte, die sich auf der Bühne vollziehen, unmittelbar wirken und sich gegenseitig affizieren. Daniel Veronese selbst erklärt, dass die Gruppe zugleich das Objektale und Periphere auf/sucht und transformatorisch ins Spiel beziehungsweise aufs Spiel setzt:

Esta es la forma periférica de encontrar la esencia de cualquier materia. Solemos adquirir objetos que después no nos sirven o son destruidos o transformados. Podemos trabajar durante mucho tiempo sobre ellos para solo abandonarlos después. Esta especie de ablandamiento material y mental nos permite poseer un basurero, no sólo de ideas sino también de objetos, que van formando parte de un stock permanente a los que recurrimos cuando la desesperación nos invade. En nuestros espectáculos hay muchos elementos utilizados y, creo finalmente, de manera orgánica que en realidad eran resabios de otras concepciones.¹⁵²⁵

Periférico de Objetos interessiert sich ergo für abgenutzte Objekte, sammelt diese in der Vorarbeiten zu einem Stück, bearbeitet sie, legt sie als Abfall ab, greift gegebenenfalls auf sie zurück und schleust sie in einen Zyklus der Wieder- und Neuverwendung ein: Abnutzung führt zu neuem Nutzen.

Veroneses Ausführungen erklären implizit den Namen "Periférico de Objetos". Die Bezeichnung steht allerdings auch für eine "Ästhetik des Unheimlichen, der Grausamkeit, des Horrors, des Ungewissen"¹⁵²⁶ – in den Begriffen der Psychoanalyse also für das emotional Randständige, Abgespaltene. Zudem offenbart sich in den Produktionen der Gruppe die Bedeutung von gr. *peripherein* ("herumtragen"), als in ihnen die nomadische Existenz von auseinandergesetzten und entheimlichten, ortlosen Elementen faktisch wird. Hinzuzufügen ist, dass im Theater mobile Requisiten als "periféricos" bezeichnet werden. Der Name der Theatergruppe spricht demnach von der Arbeit mit Objekten, die jenseits konventioneller materieller und symbolischer Ordnung liegen, hat aber auch eine pragmatische Bedeutung.

Die Spektakel von *Periférico de Objetos* führen Welten vor, in denen es vor allem ums Überleben geht. Die Entitäten, die in diesen Welt bestehen, sind hybrid, postorganisch oder gar cyborghaft, versteht sich der/die Cyborg nach Donna Haraway als Allegorie resemantisierter und prothetischer Körperlichkeit.¹⁵²⁷ Ein zentrales prothetisches Element ist hier die Puppe, eine Art

¹⁵²⁵ Veronese im Dezember 1999, auf der der *Homepage* von *Periférico* <http://www.autores.org.ar/dveronese/periferico.htm>. (15. 2. 2011). Kursivierungen R.B. Veroneses Auffassungen von Körperlichkeit umfassen auch eine erotische Sichtweise, in die ebenso Texte miteinbezogen werden. Veronese geht von einer hedonistischen Textualität und andererseits von einer kritischen bzw. destruktiven Textualität und bezieht sich dabei auf Roland Barthes, insbesondere auf *Le plaisir du texte*, Paris 1973.

¹⁵²⁶ De Toro, "'Hyperspektakularität'/'Hyperrealität'/'veristischer Surrealismus'...", S. 331f.

¹⁵²⁷ Diese Assoziation liefert auch de Toro. Vgl. de Toro, "'Hyperspektakularität'/'Hyperrealität'/'veristischer Surrealismus'. Verkörperungen...", S. 335. Haraway hat in ihrem "Cyborg Manifesto" von 1985 Überlegungen zu Mensch-Maschinen-*Interfaces* mit Reflexionen zu einer mythisch-materialistischen Spektakularität verbunden, in denen anti-essentielle, auch dem Begriff des *Gender* entthobene (d.h. postnaturalistische, -paradiesische, -ödpale,

Cyborg-Puppe. Sie ist Instrument und Medium eines Objekt-Theaters für Erwachsene, das dem psychoanalytischen Konzept des Unheimlichen besondere Aufmerksamkeit zuteil werden lässt.

In Kapitel 2 ist der Kategorie ausführlich nachgegangen worden. An dieser Stelle kann zusammengefasst werden, dass das Unheimliche nach Ernst Jentsch durch Neuartiges oder Nichtvertrautes hervorgerufen wird und nach Freud dann entsteht, wenn allzu Vertrautes und gleichzeitig Angstmachendes aufgedeckt wird. Freud wie Jentsch äußern sich zu unheimlichen Aspekten in E.T.A. Hoffmanns "Der Sandmann", als sich in diesem Text Unbelebtes und Unbelebtes ein undurchschaubares Vexierspiel liefern. In "El hombre de arena" aus dem Jahr 1991 bezieht sich *Periférico de Objetos* insbesondere auf den Freudschen Aufsatz zum Unheimlichen sowie auf E.T.A. Hoffmanns Text, um die Drift von Verdrängtem und Abgespaltenem auf der Bühne nachzuvollziehen und ebenso die Figur des unbelebten, aber mechanisierten Doppelgängers vorzuführen. Die Puppe, die dieses *Double* materialisiert, hat mit der Funktionsweise der Marionette kaum mehr etwas zu tun: Sie besitzt keinerlei anthropomorphen Züge mehr, sondern ist eine post-identitäre, sprachlose und zuvörderst stoffliche "Materie-Puppe"¹⁵²⁸, in die eingegriffen wird, während menschlichen Figuren wiederum artefaktische Extremitäten (z.B. Puppenarme) angegliedert werden.¹⁵²⁹ So entstehen neuartige, objektale Körper und Korporalitäten und kommunizieren extreme Energien.

Eiermann hat untersucht, inwieweit im postspektakulären Objekttheater den Objekten eine prominente Präsenz zukommt und inwieweit diese noch mit den Subjekten korrelieren oder nicht. Die "exzessiven Objekte" weisen dem Autor zufolge von "persönlicher Präsenz" weg, bis "Partialobjekte" ohne "faszinierend-einnehmende Präsenz" ihre inkonsistente, ja monströse Wirkung entfalten.¹⁵³⁰ In den Arbeiten von *Periférico de Objetos* – die de Toro nach zwar nicht als post-, so doch als hyper- und transspektakulär gelten können – sind Objekte das, wohin sich der Körper transformiert, entkörper – und entsubjektiviert. Das heißt, dass die Objekte in den Bezirk übersiedeln, der den Subjekten zugehörig war.

und -kapitalistische) Begehrens-, Aneignungs- und Reproduktionsformen aufscheinen. Ihre Hauptidee lautet: "By the late twentieth century, our time, a mythic time, we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs. The cyborg is our ontology; it gives us our politics. The cyborg is a condensed image of both imagination and material reality, the two joined centres structuring any possibility of historical transformation." Haraway plädiert für transgressive, monströse Konfusionen und Narrative. Donna Haraway, "A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", in dies., *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, London, S. 149-181, S. 150. Zum Überblick siehe auch Rike Bolte, "Inapropiaciones monstruosas: Sobre vivientes terrestres. L@s cyborgs de Donna Haraway y el cyborg writing desde los márgenes", in Stefanie Kron, Birgit zur Nieden, Stephanie Schütze u.a. (Hg.), *Diasporische Bewegungen im transatlantischen Raum*, Berlin 2010, S. 216-234.

¹⁵²⁸ De Toro, "Hyperspektakularität/'Hyperrealität/'veristischer Surrealismus'...", a.a.O., S. 325.

¹⁵²⁹ Hier etwa ein Ausschnitt 7 aus "Máquina Hamlet", in dem pseudo-zoomorphe, auseinandergegliederte, skelettierte, robotisch oder puppenhaft wirkende Körper erscheinen: <http://www.youtube.com/watch?v=1iI7sL6FJw0&NR=1>; 9 Min. 36. (15. 2. 2011).

¹⁵³⁰ Vgl. Eiermann, *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, S. 205ff.

Für diese Untersuchung stellt sich die Frage, was solche Objektspektakularität mit einer performativen und szenischen Kontra(re)präsentation des erzwungenen Verschwindens zu tun hat. Noch zehn Jahre nach der Gründung von *Periférico de Objetos* formuliert Pavlovsky in seinen mikropolitischen Ausführungen, dass in der postdiktatorischen argentinischen Gesellschaft die Körper der Menschen von den politischen Erfahrungen "ohnmächtig" und "fragmentiert" gewesen seien.¹⁵³¹ Die gesellschaftlichen Körperverunsicherungen, auf die sich Pavlovsky bezieht, werden in der antimimetischen Bühnenkunst von *Periférico de Objetos* selbstverständlich nicht direkt referiert. Dennoch ist augenfällig, dass hier Modelle von extrem instabiler, entfremdeter, ja enthumanisierter Körperhaftigkeit präsent werden, die vor allem Momente von Ohnmacht und Fragmentation durchexerzieren. *Periférico de Objetos* nutzt auch für diese Vorführungen die Puppe, als handle es sich um die Agentin einer sinistren Menschengesellschaft, denn sie ist Gegenstand systematischer Abjektionen und Schmerzproduktionen (z.B. Fetischisierung oder Folter) und durchläuft posttraumatische Zustände, in denen Mythologeme und Psychogeme wie die *Zombification* oder *Alien Abduction* aufscheinen. Zu dieser alpträumhaften Körperlichkeit gehören auch Figurationen des Todes. Auf der anderen Seite ventilieren sich die Kunstkörper als triebhaft oder sogar elektrisch: Momente, die sich bereits in den Werken von Pavlovsky und Gambaro fanden, scheinen hyperspektakularisiert. Angesichts dieser entfesselten und gleichzeitig kontrollierten Puppenwelten meldet sich der Zweifel, wer wohl über die robotischen Einheiten – die sich zudem vermehren oder aber dezimieren –, wacht, und ob die Systeme, in denen sie existieren, nicht an diktatorische Regimes gemahnen. Ist die entfremdete Bewegtheit der Puppen Ausdruck einer wahnsinnigen Motorik, die sich auch als menschliche Verrenkung oder Unbeweglichkeit unter einem politischen Regime imaginieren ließe?

Eigentlich verstellen sich die unmittelbaren Objektwelten von *Periférico de Objetos* der metaphorischen Lesart – oder gar grundsätzlich der Interpretation. Umso signifikanter scheint, dass ein Stück wie "El hombre de Arena" unumwunden als ein Stück über das erzwungene Verschwinden aufgefasst wurde, wie Veronese berichtet:

La obra terminó representando un terrible aquelarre, un ritual desentierro y desentierro de personajes [...] que pugnaban por aparecer en la superficie de una gran caja de tierra que oficiaba de escenario. La lectura que producía en el público argentino era unívoca. Los muertos querían aparecer a la luz para contar su historia. Si bien había en todos nosotros una necesidad política personal de exorcizar ciertos temas relacionados con la represión militar, ésta no estuvo presente a la hora de preparar el trabajo. Pero obviamente en nuestro país la obra fue leída como una obra sobre los desaparecidos por la dictadura. Nosotros, sin habernos propuesto hablar específicamente del tema, logramos una síntesis poética, creo que imposible de lograr si la idea hubiera estado delante de la forma. Simplemente dejamos vagar nuestros fantasmas sobre lo siniestro. Y es imposible que en la Argentina determinados signos no se lean de esa manera; siendo lo siniestro un elemento con el cual convivimos durante años.¹⁵³²

¹⁵³¹ Siehe erneut Pavlovsky, "El fulgor del acontecimiento. Micropolítica y subjetividad", S. 2.

¹⁵³² Veronese auf der Homepage von *Periférico*, a.a.O.

Die Tatsache, dass in "El hombre de Arena" gewissermassen exhumierende Momente vorkamen, weil sich Figuren aus einer Kiste mit Erde an die Oberfläche zu hieven versuchten, ließ in Argentinien keinen Zweifel aufkommen. Es musste um die Diktatur gehen – auch wenn es der Theatergruppe darum ging, eine poetische Anverwandlung des Unheimlichen auf die Bühne zu bringen. Da aber das Unheimliche, so Veronese, während der Diktatur zu etwas Alltäglichem geworden war, schien die einhellige Auffassung, es gehe um die *desaparecidos*, durchaus nachvollziehbar.

Allein weil Veronese postuliert: "Toda decisión estética es una decisión política"¹⁵³³, nehmen die Arbeiten von *Periférico de Objetos* im Kontext der ästhetischen Reformulierungen, die im postdiktatorischen, unter Menem depolitisierten Argentinien der 1990er Jahre angestrengt werden, eine wichtige Stellung ein. Die Bühnenkunst der außergewöhnliche Gruppe versteht de Toro in diesem Sinne als:

[...] eine politisch geladene Spektakularität im Sinne von Foucault, Deleuze und Pavlovsky. Das Subjekt und der Andere (etwa der Staat) fungieren als gegenseitige Agens und Prothesen, die eine stete Deformation und Dissoziation bewirken, welche wir als Entfremdung, als Verfremdung bezeichnen können und die auch einen bestimmten sozio-politischen-kulturellen-künstlerischen Augenblick enthält, der historisch einen möglichen Neuanfang für das Theater in Buenos Aires nach 1983 bedeutet.¹⁵³⁴

De Toro ist der Meinung, im Jahr 1983 habe in Argentinien eine künstlerische Stunde Null stattgefunden, die im Falle des Theaters als hyperspektakulärer Zwischenraum genutzt werden konnte, um neue ästhetische Verfahren und Vorstellungen von Identität zu entwickeln. *Periférico de Objetos* ist ein Resultat dieses Aufbruchs.

Für den anstehenden Sprung zu den Produktionen der in den 1970er Jahren geborenen Dramaturg/innen ist zudem von Bedeutung, dass *Periférico de Objetos* "ein Theaterkonzept für Kinder" in ein "Prothesen- und Ver- bzw. Entkörperungs-Theater" reterritorialisiert, das einst für die Kultur des Bürgertums stehende Puppen in einen völlig desintegrierten Zustand überführt.¹⁵³⁵

Die monströsen Wesen, die sich durch die multimedialen, synästhetischen und opulenten Bühnenwirklichkeiten von *Periférico de Objetos* bewegen, um einen von kindlichen Fiktionen und Erfahrungen geprägten Bezirk neu zu besetzen, haben womöglich etwas mit dem "universo plástico" zu tun¹⁵³⁶, das Albertina Carri vermittelt ihrer Retro-Expedition in die Playmobilwelt vollführt. Denn ließen sich die Playmobilfiguren aus *Los rubios* nicht auch als objektale Doppelgänger verstehen? Ebenso fällt auf, dass die Dramaturgin Lola Arias an einem "Manifiesto

¹⁵³³ Vgl. ders., ebd. Es geht hier um "Máquina Hamlet".

¹⁵³⁴ Vgl. de Toro, "'Hyperspektakularität'/'Hyperrealität'/'veristischer Surrealismus'...", a.a.O., S. 337.

¹⁵³⁵ Vgl. ders., ebd., S. 319.

¹⁵³⁶ Vgl. Veronese, auf der Homepage von *Periférico*, a.a.O.

de Niños" teilnimmt, dass die Begründer/innen von *Periférico de Objetos* im Jahr 2005 aufführen.¹⁵³⁷ Die "instalación teatral"¹⁵³⁸ befasst sich mit unterschiedlichen Formen des Missbrauchs, die in der Kindheit stattfinden können. In Arias' "Mi vida después", um das es noch genauer gehen wird, tauchen Teile aus diesem infantilen Erfahrungsfundus wieder auf.

5.4.2 Performative "contracultura": Von der "Internacional Errorista" zu den "teatros clandestinos" und der "transteatralización"

Derweil *Periférico de Objetos* in seinen künstlichen und trümmerhaften Stücken zwar historischen Schrecken "herausstammelt"¹⁵³⁹, aber dennoch auf einer radikal antireferentiellen Ästhetik beharrt, findet sich in den kommunalen Theaterbewegungen Argentiniens und im Bereich der jungen Straßenkunst eine ungebrochen politische Auffassung der szenischen und performativen Künste. Hier wird einerseits der öffentliche Raum genutzt, andererseits darüber nachgedacht, wie Macht neu verteilt werden könnte.¹⁵⁴⁰ Favorisiert werden Tragikomödie und Parodie, weil sie sich am besten dazu eignen, Machtmechanismen bloßzulegen. So inszeniert das *Teatro Comunitario Argentino* Geschichten, die von sozialem Wandel berichten und sogar dazu aufrufen, und *Grupo de Teatro Catalinas Sur* zeigt mit "El fulgor argentino, club barrial y deportivo" siebzig Jahre argentinischer Geschichte, inklusive eines futuristischen Exkurses ins Jahr 2030. Das vom Kostümbild her Blick historisierende und doch karnevaleske Stück widmet sich dem Thema Widerstand und versteht diesen als Voraussetzung für das Vorankommen von Geschichte.

Nach Einbruch des neoliberalen Systems in den Tagen des Jahreswechsels 2001/02 entstehen dann die radikaleren performativen Formen einer "contracultura". Das bereits im Jahr 1998 von ausgesprochen jungen Kulturakteur/innen aus Literatur, Bildender Kunst und Musik gegründete Kollektiv *Grupo Etcétera* versucht, der frivolen postdiktatorischen Periode der "plata dulce" eine neue "generationelle Identität" entgegenzusetzen und springt außerdem der Menschenrechtsorganisation H.I.J.O.S. bei. Zusammen ziehen sie auf die Straßen, besetzen öffentliche Plätze und probieren neue, surrealistische Strategien des "poner el cuerpo" aus.¹⁵⁴¹ Ein Manifest verkündet die Ziele einer "Internacional Errorista" und sorgt für Interventionen wie "El mierdazo" (2002), "El ganso al poder", "Gente armada" (beide 2003) oder "Con-trabajo o sin-fonía" (2004). Die Errorist/innen definieren den Irrtum als neues Prinzip und ermutigen ihr

¹⁵³⁷ Neben Arias beteiligen sich an dem "Manifiesto de Niños" noch Horacio González und Mariano Pensotti. Die Produktion wurde 2005 auf dem *Kunsten Festival des Arts* in Brüssel uraufgeführt.

¹⁵³⁸ Siehe der Eintrag zu dem Stück auf *Alternativa Teatral*, ohne Datum und Autor/in, http://www.alternivateatral.com/ficha_obra.asp?codigo_obra=7400. (15. 2. 2011).

¹⁵³⁹ Im Zusammenhang mit "Máquina Hamlet" formuliert Veronese: "Balbucear los terrores. No dejará de ser una manifestación política." Vgl. Veronese, *Homepage von Periférico, a.a.O.*

¹⁵⁴⁰ Vgl. Lola Proaño-Gómez, *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*, Irvine, 2007, S. 211.

¹⁵⁴¹ Siehe auch erneut Kapitel 4.

Publikum, sich Fehlleistungen zu erlauben, die überraschen oder erschrecken. Ziel der neo-avantgardistischen Truppe ist schlicht die "Befreiung des Menschen".¹⁵⁴² Während das *Teatro Comunitario* politischer und sozialer Geschichte beinahe archäologisch auf die Spur geht¹⁵⁴³, spricht sich *Grupo Etcétera* gegen falsche Versöhnungen aus und schlägt erristischen Krach. Postdiktatorische, doch noch aus der Zeit der Diktatur nachwirkende Hierarchien werden in beiden Fällen in Augenschein genommen, außerdem Vorschläge für ein Überleben in der ökonomischen Krise performiert.¹⁵⁴⁴

Was geschieht unterdessen mit den Dramaturg/innen, um deren Arbeit es auf den folgenden Seiten gehen wird? Bertuccio, Spregelburd, Pensotti, Javier Daulte und Arias halten weniger von der Spektakularisierung des Politischen. Dennoch bringen sie die Erfahrung ökonomischer, sozialer und *genderter* Gewalt auf die Bühne und befassen sich mit sozialer Erinnerung. Da ihre Produktionen aber ebenso im Ausland gezeigt werden – wofür Stoffe, Sujets und Strategien gebraucht werden, die nicht allzu lokal ausfallen, also global verständlich sind – und dies neue Finanzierungswege verlangt, wird ihnen teilweise Kommerz-Theater vorgeworfen. Dabei bleibt unbeachtet, dass die staatliche Theater-Förderung weggebrochen ist und der Wunsch nach einer erfolgreichen neuen Generation argentinischer Kulturschaffender grundsätzlich zu einer Abwanderung von Kreativen führt und gerade Theaterkarrieren ins Ausland verlegt werden.

Ein weiterer Aspekt der *Nueva Dramaturgia* ist, dass neben den "teatros clandestinos", die mit ihren circa 40 Vertretungen in Buenos Aires¹⁵⁴⁵ einen Kontrast zur neoliberalen Glamour-Welt suchen und natürlich noch ein Nachklang des während der Diktatur abgetauchten Theaters sind, Aufführungen in Einkaufszentren verlegt werden. Mit diesen Formen, die nach Jorge Dubatti als "transteatral" zu betiteln wären¹⁵⁴⁶, passt sich das Theater den Gegebenheiten der kapitalistischen Ordnung an, um darin zu agieren, z.B. mit *Site Specifics*, auf die im Zusammenhang mit der Arbeit von Lola Arias noch genauer eingegangen wird.

5.4.3 Einblick in das *Biodrama*

Für die Arbeit von Lola Arias ist weiterhin das *Proyecto Biodrama* von Vivi Tellas wichtig. Die 1955 geborene Tellas ist künstlerische Leiterin des *Teatro Sarmiento*. Ihr biodramatisches Projekt, an dem neben der Produktion von Arias Theaterstücke von Alejandro Tantanian, Daniel Veronese, Javier Daulte oder Mariano Pensotti beteiligt sind, existiert seit 2001 und sucht nach alternativen

¹⁵⁴² Vgl. *Grupo Etcétera*, "Errorismo", in *El Interpretador. Literatura, Arte y Pensamiento* Nr. 22, Januar 2006. <http://www.elinterpretador.net/22Etcetera-Errorismo.html>. (15. 2. 2011).

¹⁵⁴³ Vgl. Proaño-Gómez, *a.a.O.*, S. 165.

¹⁵⁴⁴ Dies., edb., S. 136.

¹⁵⁴⁵ Buenos Aires ist im Übrigen die Stadt mit der größten Theaterdichte weltweit.

¹⁵⁴⁶ Vgl. Dubatti, "El teatro argentino en la postdictadura (1983-2010)...", *a.a.O.*, S. 72.

biographischen Ausdrucksmöglichkeiten. Hauptsächlich geht es um die Inszenierung argentinischer Lebensläufe, wobei die Menschen, deren Leben auf die Bühne gebracht wird, bekannt und sogar berühmt wie auch unbekannt oder gar anonym sein können. Tellas selbst erklärt:

El Proyecto Biodrama se inscribe en lo que se podría llamar el "retorno de lo real" en el campo de la representación. Después de casi dos décadas de simulaciones y simulacros, lo que vuelve - en parte como oposición, en parte como reverso - es la idea de que todavía hay experiencia, y de que el arte debe inventar alguna forma nueva de entrar en relación con ella. [...] El retorno de la experiencia - lo que en el Proyecto Biodrama se llama "vida" - es también el retorno de Lo Personal. Vuelve el Yo, sí, pero es un Yo inmediatamente cultural, social, incluso político.¹⁵⁴⁷

Das *Proyecto Biodrama*, das natürlich auch auf die körperbetonte Form der Gruppentherapie verweist, die unter dem selben Namen läuft, verfolgt die Prämisse, Wissen über "la vida de las personas" und deren "universo real" zu erhalten, und zwar aus erster Hand. Dieses narrative Material wird dramaturgisch bearbeitet, wobei Grundsätze des postdramatischen Theaters insofern redefiniert werden, als es um eine "Wiederkehr des Realen" gehen soll. Im Mittelpunkt steht die biographische Kategorie und insbesondere die autobiographische Erfahrung. Dieses Lebens-Theater wird gegen ein Theater der "Simulationen und Simulakren" gesetzt, das Tellas an dieser Stelle allerdings nicht genauer definiert. Es fragt sich, ob die detotalisierenden Aspekte, die es aufweist, nach Dubatti als anti-postmodern einzustufen sind.

Tellas wiederum unterstreicht, es verlange fiktionale Formen, um auf biographische Erfahrung zu reagieren. *Proyecto Biodrama* arbeitet also eng mit der Person zusammen, um deren Leben es geht, behält sich indes auch vor, erfinderisch zu sein. Hervorzuheben ist ebenso, dass das Ich, das im Biodrama "zurückkehrt", ein dezidiert, kulturelles, soziales und politisches Ich ist.¹⁵⁴⁸ Óscar Cornago führt diese Art des dokumentarischen und subjektiven, zudem körperbetonten Theaters darauf zurück, dass in einer hochmedialisierten, letztlich virtuell wirkenden Wirklichkeit das Bedürfnis nach eigentlichen (nämlich subjektiven) Formen der Präsenz wachse. Auch die These von Beatriz Sarlo, die anwachsende Erinnerungskultur impliziere einen "giro subjetivo", findet sich in dem Projekt bestätigt.¹⁵⁴⁹

Die Stücke, die im Rahmen des *Proyecto Biodrama* entstehen, fußen auf einer ausführlichen Vorarbeit, bei der überlegt wird, inwieweit familiäre und andere mikrosoziale Strukturen und Erfahrungen überhaupt spektakularisiert werden können. Diese Metaebene kommt in der Regel auch zur Aufführung. Unter den theaterästhetischen Mitteln wiederum finden sich Zeitsprünge,

¹⁵⁴⁷ Vivi Tellas, zitiert nach María Moreno, "Padres nuestros. 'Mi vida después': La dictadura desde los hijos", in *Página/12* vom 26. April 2009, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5251-2009-04-26.html>. (15. 2. 2011.)

¹⁵⁴⁸ Weiteres siehe María Natacha Koss, "Un biodrama o algo así", in *Alternativa Teatral* vom 6. August 2010. Ebenso Alejandro Cruz, "Vivi Tellas abre su personal archivo", in *La Nación* vom 30. Juli 2008, http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1034689. (Beide Quellen besucht am 15. 2. 2011).

¹⁵⁴⁹ Siehe erneut Sarlo, *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo*.

Loops etc. Die auf die Bühne gebrachten Biographien sind also doku-fiktional, aber insbesondere medial verfasst. Analog zu den in dieser Untersuchung besprochenen doku-fiktionalen Filmen geht es dabei immer auch darum, welche Erinnerungsfunktionen die eingesetzten Medien übernehmen, und inwieweit mnemische Prozesse, die in mikrosozialen Einheiten stattfinden, fehlbar sind. Javier Daulte Daulte formuliert in diesem Zusammenhang (und erinnert damit an Aussagen von Albertina Carri):

La memoria es un ejercicio aleatorio, caprichoso, equivocado, es natural que se recuerde mal. [...] eso es lo que me interesa de las familias, que haya cosas acerca de las cuales nadie se pone de acuerdo. [...] El pasado no es otra cosa que un presente, sólo que en otro momento del tiempo. Luego, entre lo que yo vivo y lo que recuerdo que viví hay una tensión que nos permite crear e imaginar y, además, liberarnos, si no recordemos el cuento de Borges, Funes el memorioso. Me parece que es imposible vivir recordando: en la capacidad de olvido, en el error, el disenso o la fabulación, ahí se abren los márgenes de lo creativo.¹⁵⁵⁰

In Tellas Projekt werden oftmals infantile Perspektiven in den Vordergrund gestellt, was für eine der Hauptannahmen dieser Untersuchung, dass es bei der Erinnerung an die argentinische Diktatur aus den Reihen der in den 1970er Jahren Geborenen um einen spezifisch filialen Blick gehe, besonders interessant ist.

5.4.4 Das erzwungene Verschwinden im neuen argentinischen Theater: "extraterrestres que no tienen nada que ver con nosotros"

In welcher Form befasst sich das neue argentinische Theater, das also auf eine umfangreiche postdramatische Kultur, doch ebenso auf urbane Interventionskulturen und neuere Redefinitionen des Dramatischen rekurren kann, mit der Geschichte des erzwungenen Verschwindens? Bevor Spregelburd, Pensotti und Arias sich damit auseinandersetzen, erarbeiten die etwas älteren Vertreter Marcelo Bertuccio und Javier Daulte Stücke dazu. Diese zwei Dramaturgen setzen noch auf metadramatische Einsätze, komplexe diskursive Zusammenhänge und kombinieren sie mit unmittelbarer szenischer Körperarbeit.¹⁵⁵¹ Bertuccio warnt zudem die eigenen Reihen davor, die Auseinandersetzung mit dem Trauma der *desaparición forzada* im Zeichen eines (auch für den Export bestimmten) "petardismo" zu frivolisieren. Im Jahr 1998 formuliert er:

El golpe bajo. La mirada frívola. Los premios internacionales. Los éxitos de público. La lágrima como sinónimo de status. El petardismo como sinónimo de compromiso. Busco consuelo en mis contemporáneos. Y otra vez la defraudación. La 'nueva' dramaturgia no se acerca al tema con profundidad. No se mete en el agua. Ni en ninguna parte. No. Toma la posta de la especulación.

¹⁵⁵⁰ Javier Daulte zitiert nach Cecilia Hopkins, "La historia de cualquier familia es épica", in *Página/12* vom 16. Oktober 2004: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-42374-2004-10-16.html>. 15. 2. 2011.

¹⁵⁵¹ Neben den genannten Autor/innen wären auch noch Jorge Leyes und einige weitere Namen hinzuzufügen.

Complace, tranquiliza, desagota las consciencias para que los olvidadizos y sus cómplices puedan dormir tranquilos.¹⁵⁵²

Brenda Werth erklärt, Bertuccio selbst näherte sich der Erinnerung an die Diktatur wie auch die Filmemacherinnen Albertina Carri und María Inés Roqué auf eindrucksvoll flüchtige und doch sperrige Weise.¹⁵⁵³ An dem Stück "Señora, esposa, niña, y joven desde lejos" soll dies etwas ausführlicher nachvollzogen werden.

Marcelo Bertuccio: "*Señora, esposa, niña, y joven desde lejos*" (1998)

Marcelo Bertuccio wurde 1961 geboren. Als sich im Jahr 1976 das Militär unter Videla an die Macht putscht, ist er folglich fünfzehn Jahre alt. Während der Diktatur wird er mehrfach festgenommen, aber wieder freigelassen, im Jahr 1996 schließt er sein Studium der Dramaturgie ab. Bis 1998 entstehen eine große Anzahl Bühnentexte und eigener Inszenierungen, darunter "Víctimas sorprendidas en un ruego inútil" (1996), "Eugenia" (1997), "Cualquier cosa que yo diga tres veces es verdad" (1997) und "Naufragio en nocturno" (1998). "Señora, esposa, niña, y joven desde lejos" wird 1998 im Theater *Cajellón de los Deseos* (auch: *Espacio Callejón*) unter der Regie von Cristian Drut in Buenos Aires uraufgeführt.¹⁵⁵⁴ Das Erinnerungs-Stück ist Bertuccios bekanntestes Werk und führt mnemische Abspaltungsmechanismen vor, die mit der letzten Diktatur zu tun haben. Bertuccio ist der Meinung, dass viele Argentinier/innen an diese Zeit zurückdenken, als sei das politische System Folge einer außerirdischen Invasion gewesen, als habe es nichts mit ihnen zu tun gehabt: "Como si los dictadores fueran extraterrestres que no tienen nada que ver con nosotros...".¹⁵⁵⁵ Der in brechtianischer Tradition stehende Autor zielt aber auch auf die neuen Exklusionen und Segregationen in Argentinien ab.

"Señora, esposa, niña, y joven desde lejos" wird als "obra breve" gehandelt, ist im Vergleich zu anderen Werken Bertuccios jedoch eher lang. Es handelt sich um ein Familiendrama in elf Szenen: Auf der Bühne befinden sich drei Frauen aus unterschiedlichen Generationen, die auf

¹⁵⁵² Vgl. Bertuccio, "Acerca de *Señora, esposa, niña, y joven desde lejos*", Vorbemerkung zu "Señora, esposa, niña, y joven desde lejos", in Ignacio Apolo, Marcelo Bertuccio, Luis Cano, *Nueva Dramaturgia de Buenos Aires*, Madrid 2001, S. 65-82, S. 68.

¹⁵⁵³ Brenda Werth, "Performing the Family Portrait in Marcelo Bertuccio's *Señora, esposa, niña, y joven desde lejos*", in *Latin American Theatre Review* Nr. 2, Band 40 (Frühjahr 2007), S. 23-36, S. 232f.

¹⁵⁵⁴ Zum Gesamtwerk des Autors auf *Alternativa Teatral*: <http://www.alternativateatral.com/persona222-marcelo-bertuccio>. (15. 2. 2011).

¹⁵⁵⁵ Das Stück wurde in Argentinien sowie in Berlin, Leipzig und Wien gezeigt. Dieses Zitat wie alle weiteren, nicht anders markierten Angaben gehen auf ein Gespräch zurück, das ich am 16. Januar 2003 mit Bertuccio in Buenos Aires geführt habe. Zu dem Stück weiterhin Nora Pester, "Don't cry for me, Argentina. Theater gegen das Verschwinden", in *Quetzal* Nr. 31, Frühjahr 2002: <http://www.quetzal-leipzig.de/lateinamerika/argentinien/dont-cry-for-me-argentinatheater-gegen-das-verschwinden-19093.html>, sowie der Essay von Maximiliano de la Puente, "Arte y Terror: Nombrar el horror desde el teatro", der 2007 im Rahmen eines Wettbewerbes vom *Instituto Espacio para la Memoria* ausgezeichnet wurde: <http://estatico.buenosaires.gov.ar/institutomemoria/notas/071121certamen/071121ensayo1.pdf>. (15. 2. 2011).

jeweils eigene, doch ähnlich überstilisierte Weise mit einem körperlich absenten "joven" kommunizieren, der jeweils Sohn, Gatte und Vater ist. Die Rede von einem Toten ist nicht, und doch kommen Assoziationen an eine Totenwache auf, bei der die Trauernden sich noch wörtlich an den Verschiedenen wenden. Die Sprache erlangt dabei den Status einer eigenständigen Akteurin, bis es schließlich zu linguistischer Gewalt kommt und sich auch der Untertitel "Obra para escuchar" erklärt.¹⁵⁵⁶

Während im Verlauf des Stückes klar wird, dass es sich bei dem "joven", der aus dem *Off* spricht, um einen zwangsweise Verschwundenen handelt, wird auch offensichtlich, dass die Frauenfiguren einander entfremdet sind und eine nur mehr dysfunktionale (Rest-)Familieneinheit bilden.¹⁵⁵⁷ Nicht einmal sind die Hinterbliebenen in der Lage, den Status des Angesprochenen beim Namen zu nennen, die Mutter behauptet sogar, er sei auf Reisen.¹⁵⁵⁸ Teil dieser Linguistik des Unausgesprochenen ist ein gradueller sprachlicher Zerfall: Das Erfahrungs- und Repräsentationsinstrument Sprache ist unter dem politischem Terror deformiert worden, übriggeblieben sind lexikalische Lagunen, Verstümmelungen und Inversionen. So verliert der Protagonist nicht nur zunehmend den Anschluss an das mnemische Prinzip ("Es muy difícil recordar [...] la momeria [sic] no es un órgano. ¿Qué es la momeria? Inútil. Nadie a quien consultar"¹⁵⁵⁹), sondern er findet auch nicht mehr die richtigen Worte. Bezeichnenderweise ist gerade das Wort "memoria" unaussprechlich geworden, kann nur noch materiell wiedergegeben werden, um sogleich Objekt des Zerfalls, der Korrosion zu werden: "La momeria [sic] debe estar ya oxidada."¹⁵⁶⁰

Ähnliches geschieht mit den Körpern. Bertuccios Stück zitiert einen unkommunikativen Wiedergänger herbei, der jenseits seiner Stimmhaftigkeit keinen Status hat. Es handelt sich – ähnlich dem in der Erzählung "Cuándo hablabamos con los muertos" über das *Witch-Board* Angerufenen – um ein ausgewiesen virtuelles Opfer, das dort als visionäres Geschehnis auftaucht, wo es um die Erinnerung an ein biographisches Subjekt und seine soziale und politische Erfahrung gehen könnte. Körperlichkeit ist hier also nur in den Frauenfiguren auf der Bühne gegeben, der Protagonist ist explizit ein "joven desde lejos", also ein außer-ordentlich Anderer, der nicht mehr materiell, sondern nur medial zu vernehmen ist. Diese Ferne, die sich als Differenz an der Bühnenpräsenz der Frauenfiguren konstituiert, macht die Abwesenheit des

¹⁵⁵⁶ Bertuccio formuliert, er habe mit "Señora, esposa, niña, y joven desde lejos" eine "[...] investigación sobre el lenguaje hablado, la palabra como instrumento de significación hasta las últimas consecuencias" angestrebt. Siehe Bertuccio, "Acerca de Señora, esposa, niña, y joven desde lejos", *a.a.O.*, S. 67.

¹⁵⁵⁷ Die "esposa" etwa schließt sich den *Madres de Plaza de Mayo* an, die Schwiegermutter ist darüber irritiert. Vgl. Bertuccio, Señora, esposa, niña, y joven desde lejos", von hier an in Martín Rodríguez (Hg.) *Teatro de la desintegración*, Buenos Aires 1999, S. 103.

¹⁵⁵⁸ Ders., ebd., S. 108.

¹⁵⁵⁹ Ebd., S. 97.

¹⁵⁶⁰ Ebd.

"joven" faktisch, wird aber inmitten der Sprachflucht des Stückes nicht als Folge eines gewalttätigen politischen Zusammenhangs benannt. Anstattdessen findet eine metonymische Verschiebung statt: die Gewalt, die zur Depräsentation geführt haben muss, wird am Material der Sprache nachvollzogen.

Eklatant an "Señora, esposa, niña, y joven desde lejos" scheint, dass der Verschwundene absent und doch präsent, ja allgegenwärtig ist, weil er, obgleich an einen dunklen und feuchten Ort deplatziert, von den Frauen permanent angesprochen und von der "niña", seiner Tochter, schließlich sogar im Internet gesucht wird. Der Protagonist selbst indes ist – wie der Verschwundene in der Erzählung von Enríquez oder wie der multiple Cadáver in Gambarottas *Punctum* – orientierungslos. Er versucht zwar, 'auf Sendung zu kommen', wird aber nicht gehört. Berth erklärt, es gehe hier um die vielen unbeantworteten Fragen nach der Diktatur: "The Joven's search for an interlocutor reflects the need to establish dialogue and address unanswered questions."¹⁵⁶¹ "Señora, esposa, niña, y joven desde lejos" wirft selbst Fragen nach dem Verbleib des Körpers des Protagonisten auf und setzt Überlegungen bezüglich eines adäquaten *lieu de mémoire* in Gang – die Tochter fragt den verschwundenen Vater sogar noch, ob er nicht eine e-mail-Adresse habe¹⁵⁶² – gibt aber keine Antworten.

So wie das Verschwinden im Aufführungsprozess *per se* eine Rolle spielt, als Schauspieler/innen die Bühne verlassen, und ihre anschließende Abwesenheit von offenkundiger Wirkung ist¹⁵⁶³, macht das permanente Fehlen der Figur die *Message* des Stückes von Bertuccio aus. Die "presencia de la ausencia" offenbart sich an den fehlenden Körpersignalen und den kontaktsuchenden Absenzsignalen des Protagonisten als auch an den disparaten Präsenzsignalen der Frauenfiguren. Am Ende verlässt die Tochter die Bühne, um weiter nach dem Verbleibort ihres Vaters zu forschen. Interessant daran ist, dass nun auch ihre Sprache degeneriert. Sie hinterlässt ihrer Mutter eine e-mail-Adresse ("niña arroba fatherly punto des punto ar"¹⁵⁶⁴) und folgt ihrem Vater ins Dunkle. Bevor sie zu dieser "nueva desaparecida" konvertiert, ermahnt sie ihre Mutter, die sich den *Madres de Plaza de Mayo* angeschlossen hat, kein Foto von ihr auf die Protestmärsche mitzunehmen. Eine Metalepse, die an die literarischen und fotografischen Systemsprünge bei Enríquez und Quieto erinnert. Ähnliche Verfahren werden bei Lola Arias eine Rolle spielen.

¹⁵⁶¹ Werth, "Performing the Family Portrait in Marcelo Bertuccio's "Señora, esposa, niña, y joven desde lejos", *a.a.O.*, S. 24.

¹⁵⁶² Bertuccio, "Señora, esposa, niña, y joven desde lejos", *a.a.O.*, S. 101.

¹⁵⁶³ Siehe auch Eiermann, *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, S. 84.

¹⁵⁶⁴ Bertuccio, "Señora, esposa, niña, y joven desde lejos", *a.a.O.*, S. 112.

Javier Daulte: "*Martha Stutz*" (1997)

Javier Daulte wurde 1963 geboren, ist Drehbuchautor, Dramaturg und Regisseur. Mehrere seiner vielfach ausgezeichneten Stücke und Bearbeitungen – unter denen sich "Criminal" (1996), "Martha Stutz" (1997), "Fuera de Cuadro" und "La Escala Humana" (beide 2001), "Besáme Mucho" (2002), "¿Estás ahí?" (2004 und 2005), "Metamorfosis" sowie "Nunca estuviste tan adorable" (2008) finden¹⁵⁶⁵ – wurden verfilmt, seine letzten Inszenierungen im *Callejón de los Deseos* aufgeführt. "Martha Stutz" bringt die wahre Geschichte eines im Jahr 1938 im argentinischen Córdoba gewaltsam verschwundenen, vergewaltigten und ermordeten Mädchens auf die Bühne. Der wohl bewusst nicht aufgeklärte Fall und die Strafflosigkeit, die auf ihn folgte, brachte damals die Gemüter in ganz Argentinien auf.

Wie auch "Nunca estuviste tan adorable", Daultes Beitrag zu Tellas *Proyecto Biodrama*, setzt sich "Martha Stutz" mit bio-dokumentarischem Material auseinander. Daulte bearbeitet den historischen Fall, sein Stück stellt aber auch grundsätzliche Überlegungen zu gewaltsamen Formen des Todes sowie zum Skandalon des nicht beweisbaren Todes an, so dass die Thematik der "muerte argentina" zeitlich versetzt erscheint: die ethische, soziale und phänomenologische Brisanz des gewaltsamen Verschwindens wird anachronisiert und gleichzeitig aktualisiert. Vor allem der Diskurs zur gewaltsamen Depräsentation ist Gegenstand des Stücks: "Martha Stutz" parodiert teilweise das detektivische Genre und verkoppelt Passagen aus *Alice in Wonderland* mit juristischen und journalistischen Texten aus den dreißiger Jahren, die sich zu Homizid und Verschwinden äußern.¹⁵⁶⁶ Hierbei ergründet "Martha Stutz", wie sich mythologische Narrative generieren und legt dar, dass um Erzählvarianten stets gestritten wird, weil es um Interpretationshoheit geht. Dass die Verdeckung und Euphemisierung krimineller Tatbestände ohne die entsprechende Linguistik der Lüge nicht auskommt, zeigt das Stück ebenso.

Rafael Spregelburd/ "*Un momento argentino*"

Der 1970 geborene Rafael Spregelburd beginnt seine Karriere im Jahr 1996 zuerst als Schauspieler und wird dann Regisseur. Nachdem er sich an Daultes Produktion von "Escala Humana" beteiligt – ein Stück, in dem eine Familienmutter zur Serienmörderin wird –, folgen seine eigenen Werke "Un momento argentino" (2001), "Bizarra, una saga argentina" (2003), eine

¹⁵⁶⁵ Daulte hat "Metamorfosis" zusammen mit *La Fura dels Baus* erarbeitet.

¹⁵⁶⁶ Siehe hierzu etwa Beatriz Trastoy, "El homicidio como clave interpretativa en la obra de Javier Daulte, in *Archivo Virtual Artes Escénicas* vom 12. September 2006: <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=50&PHPSESSID=azhwlexmmzvpjcee>. (15. 2. 2011).

zehnteilige Bühnen-Telenovela¹⁵⁶⁷, "Lúcido", ein Œuvre über Tod und Schlaf, sowie die Parabel "Bloqueo", in der ein paar kubanische Musiker versuchen, eine lebenslustige Platte aufzunehmen, aber aus dem Tonstudio nicht mehr hinausfinden. Eine Heptalogie zu den sieben Todsünden ("Heptalogía de Hierónimus Bosch", 2001-2008) gilt als das Hauptwerk des mehrfach mit Preisen ausgezeichneten, zu einem der wichtigsten Vertreter des neuen argentinischen Theaters avancierten Spregelburd, dessen Frühwerk noch recht linguistisch und konstruktivistisch, ja beinahe grammatikalisch-hermetisch wirkt, während sich spätere Arbeiten einer offeneren, auch politisierten Ästhetik zuwenden.

Eine Annäherung an das erzwungene Verschwinden liefert "Un momento argentino." Signifikant ist, dass das Stück die Unruhen des Jahreswechsels 2001/02 auf die Bühne zitiert. Während auf den Straßen die *cacerolazos* tönen, die Polizei rücksichtslos gegen Bürger/innen einschreitet und es die ersten Toten gibt, treffen sich zwei ehemalige Militärmänner mit ihren Ehefrauen und einer im wahrsten Sinne des Wortes weder ganz ausgereiften noch ganz richtig tickenden Tochter namens Alicia, um sich Diapositive ihrer letzten Kubareise anzusehen. Inmitten eines überaus kritischen nationalen Moments, über den es im Ausland heißt, Argentinien existiere nicht mehr, stellt sich heraus, dass Alicia gar nicht die biologische Tochter ihrer Eltern, sondern eine "hija desaparecida" ist. Da Spregelburd überzogene Formate favorisiert, wird Alicia als "chica bomba" gehandelt, weil sie die Verbindung zur explodierenden Außenwelt herstellt und gleichzeitig Beunruhigendes über eine vergangene Zeit birgt. Schließlich endet "Un momento argentino" als Farce. Ob das Stück, weil es mit dem Repertoire der Genre-Ästhetik arbeitet und viel im Ausland aufgeführt wurde, die weiter oben zitierte Sorge von Bertuccio bestätigt, soll hier nicht von Bedeutung sein. Im Übrigen ist Spregelburd wie viele andere Theatermacher/innen, darunter einige Gründer/innen von *Periférico de Objetos* sowie Pavlovsky (an dessen Stück "Potestad" "Un momento argentino" auch denken lässt) in den Hommage-Videos zum 30-jährigen Bestehen der *Madres de Plaza de Mayo* zu sehen und zu hören.¹⁵⁶⁸

Mariano Pensotti/ "*El pasado es un animal grotesco*"

Mariano Pensotti, 1973 geboren, ist nach einem Filmstudium in die Lehre bei Veronese und Tantanian gegangen. Er verfolgt eine nicht-lineare Ästhetik, montiert veridische und fiktionale Elemente zusammen und greift auf filmische Methoden zurück. In "Ojos Ajenos" (2000), "Trieste" (2001), "Los 8 de julio" (2002) "Vapor" (2004/2006), "La Marea" (2005/2008) und

¹⁵⁶⁷ An der Telenovela nahmen an die 50 Schauspieler/innen teil; dazu gab es Sammelklebebildchen etc.

¹⁵⁶⁸ Vgl. Rafael Spregelburd, *Homenaje Derechos Humanos/Sueños Compartidos*, 6 Min. 37: <http://www.youtube.com/watch?v=EM4D97NBzqA&feature=related>. (15. 2. 2011).

"Interiores" (2007) wird der Videofilm als narratives Dispositiv genutzt. Pensottis jüngste Produktionen sind stark interventionistisch ausgerichtet, finden im öffentlichen, meist urbanen Raum statt und gehören zu einer politischen Form der transtheatralen *Site-Specifics*.¹⁵⁶⁹

"El pasado es un animal grotesco" aus dem Jahr 2010 ist ein ebenso in das *Proyecto Biodrama* integriertes Memory-Stück. Es legt die letzten zehn Jahre von vier der argentinischen Mittelschicht zugehörigen Figuren dar, die alle im Alter des Autors sind und sich in den vier Kammern einer Drehscheibe aufhalten, die sehr an eine Uhr erinnert. In diesem bewegten szenischen Raum erleben sie das Vergehen der Zeit, mutieren in ihren Identitäten und übernehmen neben der Haupterzählstimme aus dem *Off* auch selbst erzählerische Funktionen. Die Bewusstmachung der Vergangenheit geriert sich dabei als eine dynamische Re-Konstruktion, an der sich außerdem das Publikum beteiligt. Die identitäre Aufstellung der Figuren in "El pasado es un animal grotesco" ist osmotisch: die Protagonist/innen sind zwar nicht austauschbar, aber ineinander 'verschachtelt'. Dass sie ihre biographische Daten schließlich in Pappkartons archivieren und diese an den Bühnenrand rücken, stützt die in dieser Untersuchung formulierte These, die "Camada Cadáver" und die mit ihr assoziierbaren Kulturakteur/innen experimentierten auf eine exponiert materielle Weise mit mnemonischen Trägern. Gleichzeitig wird über den Rückgriff auf die Pappkartons eine Aussage über die seit Dezember 2001 immer sichtbarer gewordene soziale und ökonomische Wirklichkeit Argentiniens getroffen, in deren Zuge der *cartoneo* entstand. Weiterhin fallen auch bei Pensotti filiale Sprech- und Sichtweisen auf.

5.4.5 Die Theatralität der Massenkultur

An den Arbeiten der hier vorgestellten Dramaturgen wie an dem Projekt Vivi Tellas fällt auf, dass weniger auf die radikal antimimetischen und zudem unheimlichen Konzeptionen zurückgegriffen wird, die sich bei *Periférico de Objetos* finden. An der Stelle von Fragmentationen, Defigurationen und Leerstellen rangieren mediale Metalepsen sowie szenische, gestische und körperliche Einstellungen, die an Formate aus dem Fernsehen erinnern und eine mitunter hysterische Spektakularität einbringen. Einige der hier genannten Stücke weisen eine Verwandtschaft mit TV-Programmen oder -Serien auf, bei Bertuccio wird auf das Internet zugegriffen. Die Figuren in den hier exemplarisch vorgestellten Produktionen bewegen sich weniger am Rande eines ontologischen Wahnsinns, als am Rande des Kapitalismus und der Spektakelgesellschaft; sie gehen *Matching*-Partien mit der Zeit, der Erinnerung, mit sich selbst und den anderen Figuren ein.

¹⁵⁶⁹ Weiteres siehe Anne Phillips-Krug, "Drehbühne durch die Zeit. Brief aus Buenos Aires. Zur Theaterarbeit von Mariano Pensotti", in *Nachkritik.de* im Juni 2010: http://www.nachkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=4459:brief-aus-buenos-aires-zur-theaterarbeit-von-mariano-pensotti&catid=449:theaterbrief-aus-argentinien&Itemid=99. (15. 2. 2011).

Unter theaterästhetischen Gesichtspunkten gesehen scheint Ricardo Bartís Feststellung interessant, die neue argentinische Dramaturgie zeige derartig sichtbare Einflüsse der massenmedialen Kultur, weil diese mehr Theatralität aufweise als je in den aktuellen Theatersälen zu finden sei.¹⁵⁷⁰



Abbildung 216: Szenenfoto aus "Un momento argentino" von Rafael Spregelburd (2010)

Abbildung 217: Szenenfotos aus "El pasado es un animal grotesco" von Mariano Pensotti (2010)

Bevor Lola Arias Stück analysiert wird, das sogar Ausschnitte aus einem Fernsehprogramm projiziert, um an die Zeit des erzwungenen Verschwindens zu erinnern, soll nun noch ein Blick auf ein Theaterprojekt geworfen werden, das mit vielen der hier relevanten Bühnenproduktionen in Verbindung steht, jedoch auch von ihnen abgrenzbar ist, weil es zudem auf die Theatralität der sozialen Bewegungen Argentiniens referiert.

5.4.6 Biodrama der besonderen Art – Das *Teatro x la Identidad*

Das mittlerweile auch in Uruguay und Spanien angesiedelte, auf dem *Teatro Independiente* sowie den Erfahrungen des *Teatro Abierto* basierende *Teatro x la Identidad* (kurz: TxI) hat in ganz Argentinien Fuß gefasst.¹⁵⁷¹ Grundstein für das um die Jahrtausendwende noch sehr randständige, seit einer Ehrung durch die UNESCO im Jahr 2009 jedoch hochhoffiziell anerkannte Projekt¹⁵⁷² ist die Frage, was in Argentinien nach den ideologischen Zerwürfnissen, nach innerem und äußerem Exil und erzwungenem Verschwinden vor allem in den Reihen der jüngeren Generation noch unter Identität verstanden werden könne. Diesem Zweifel ging im Jahr 2000 ein Theaterstück nach, das im Kontext des zwanzigjährigen Bestehens der Großmütter der Plaza de Mayo auf deren Bemühen um die Identifikation unrechtmäßig adoptierter Kinder von Verschwundenen aufmerksam machen sollte: das im *Centro Cultural Ricardo Rojas* uraufgeführte Stück "A propósito

¹⁵⁷⁰ Bartís nach Dubatti, "El teatro argentino en la postdictadura (1983-2010)...", a.a.O., S. 78f.

¹⁵⁷¹ Es existieren: TxI Córdoba, TxI Mar del Plata, TxI San Miguel de Tucumán, TxI Chaco, TxI Morón, TxI Quilmes, TxI Bariloche, TxI Rosario, TxI Paraná-Entre Ríos, sowie TxI Madrid, TxI Cataluña, TxI Barcelona, TxI Uruguay. Koordinator der Theater-Initiative ist Abel Madariaga, der im Februar 2010 seinen eigenen 'verschundenen Sohn' findet.

¹⁵⁷² Außerdem wurde dem TxI im Jahr 2006 der Status "de Interés Cultural" durch die Stadt Buenos Aires verliehen. Zuvor wurde es mit dem *Premio Trinidad Guevara a la Labor Teatral* (2001), dem *Premio Teatro del Mundo* (2002) und weiteren wichtigen Theater-Preisen ausgezeichnet. Siehe auch die *Homepage* des TxI: <http://www.teatroxlaidentidad.net/>. (15. 2. 2011).

de la duda" von Patricia Zangaro.¹⁵⁷³ Die Aufführung hatte einen solchen Erfolg, dass die *Abuelas* mit einem Wettbewerb zur Erstellung weiterer Theaterstücke aufriefen, die die Suche nach Identität zum Thema hätten. Man war der Überzeugung, dass der Theatersaal nach den Stadien, in denen Rock- und Popkonzerte oder Sport stattfinden, der Ort wäre, an dem sich eine größtmögliche Anzahl junger Menschen erreichen ließe. In der Folge konstituiert sich das *Teatro x la Identidad*, und tritt schon im Jahr 2002 offiziell in Erscheinung. Die Aufführungen werden in Workshops gemeinsam erarbeitet und anschließend einem Publikum vorgestellt, das zu 85% aus jungen Menschen besteht. Sie sind kostenlos zu besuchen, weil sich Hunderte von Theaterschaffenden ehrenamtlich daran beteiligen.

Auf der *Homepage* des *Teatro x la Identidad* heißt es, das Projekt sei mit dem Zweck entstanden, rechtmäßige Maßnahmen gegen die postdiktatorische Straflosigkeit zu entwickeln, insbesondere gegen den Strafbestand des systematisch ausgeführten Kindsraubs ("apropiación de menores") und die damit verbundenen Identitätsfälschungen. Die argentinische Zivilgesellschaft, so heißt es weiter, müsse über ihre Grundrechte unterrichtet werden:

Teatro x la identidad (txi) nació en la propunda necesidad de articular legítimos mecanismos de defensa contra la brutalidad y el horror que significan el delito de apropiación de bebés y de niños y la sustitución de sus identidades de un modo organizado y sistemático por parte de la dictadura militar. Delito que aun hoy sigue vigente. Txi en su esencia apela a la toma de conciencia y la acción transformadora de cada uno de nosotros como ciudadanos de un país que aun no ve cumplidos los deberes y derechos básicos de su pueblo [...].¹⁵⁷⁴:

Auch wenn die *Trailer* und *Spots* einer in der Folge des TxI entwickelten Filmserie, die im Internet, Fernsehen und Kino zu sehen sind,¹⁵⁷⁵ mit eher emotiven, teilweise seichten Effekten arbeiten, fallen in weiteren Beschreibungen des Theaterkonzepts von TxI Worte wie "herramienta" oder "arma con la que luchar" auf, so dass mitunter die Kategorie "teatro militante" naheliegt.¹⁵⁷⁶

Das Emblem von *Teatro x la Identidad* ist eine triptychonale Ganzmaske. Mit einem roten Perückenschopf besetzt, sticht sie zwischen den Halbmasken der Komödie und der Tragödie hervor und wird von Mitgliedern der Theatergruppe getragen, die in öffentlichen *Jam-Sessions* für

¹⁵⁷³ Mehr zu Zangaros Stück sowie zu TxI siehe Brenda Werth, *Theatre, performance, and Memory Politics in Argentina*, New York 2010, S. 181-191.

¹⁵⁷⁴ Auf der Facebook-Site des TxI: <http://www.facebook.com/teatroxlaidentidad?v=info>. (15. 2. 2011).

¹⁵⁷⁵ *Televisión por la identidad* ist eine Fernsehserie, die im Jahr 2007 von *Telefe* gesendet wurde und 2008 von *Página/12* als DVD publiziert wurde. Auch sie geht auf die Grundinitiative der Großmütter der Plaza de Mayo zurück und wurde mit einem Emmy ausgezeichnet. Siehe etwa der Beitrag "Yo soy Juan" auf: <http://www.youtube.com/watch?v=LV63wcSy5EU&feature=related>. 4 Min 42. (15.2.2010).

¹⁵⁷⁶ So heißt es: "Teatro x la identidad nació como una herramienta, como un arma con la que luchar contra la tiranía, contra la opresión, contra la mentira, contra el dolor, contra la soledad, contra todas y cada una de las barreras que los desalmados han intentado poner a la identidad." TxI, zitiert nach Hilda Cabrera, "¿Vos sabés quién sos?", im Archiv von *Página/12*: <http://www.pagina12.com.ar/especiales/teatro2001/pag01.htm>. (15. 2. 2011). Auf derselben Seite siehe auch den Artikel von Roberto Cossa, "El teatro militante".

die Aufführungen von TxI werben. Sie verleiht sie dem Tatbestand Ausdruck, dass unter der Diktatur Identitäten verfälscht und 'verschoben' wurden:

[...] las máscaras de Teatro x la identidad - esa cara plácida y sonriente que asoma entre la comedia y la tragedia - atraen con su coreografía a los paseantes, en absoluto silencio. Un cubito en el que se lee "Estamos buscando nuestra identidad", un rompecabezas que representa esa búsqueda, es la invitación, el pase para acercarse al puesto de TXI, donde los recibirá la información del ciclo, dispuesta en un boletín, en folletos y en el diario de Abuelas. Allí mismo, la posibilidad de que cada uno de los asistentes cuenten qué significa para ellos la palabra identidad.¹⁵⁷⁷



Abbildung 218-219: Banner von TxI und Aufnahme einer Jam-Session von TxI

Richard Weihe weist darauf hin, Halbmasken seien ein "theatralisches Zeichen", Ganzmasken wiederum politisch und sozial aussagekräftige Masken.¹⁵⁷⁸ Die Maskenträger/innen von *Teatro x la identidad* tragen ihre Ganzmasken als Zeichen der Unterscheidung: Maskiert treten sie vor Passant/innen, laden sie dazu ein, sich Gedanken über den Begriff 'Identität' zu machen, und stellen zu Schau, dass diejenigen von ihnen, die Opfer der gewaltsamen Kindsaneignung sind, von ihrem Außen dadurch getrennt sind, dass ihre genetische und soziale Identität verdeckt wurde.¹⁵⁷⁹ Die Halbmasken hingegen, die die TxI-Masken flankieren, zeigen an, dass diese biographische Erfahrung eine dysphorische ist, aber dank des professionellen Engagements der *Abuelas de Plaza de Mayo* ein relativ gutes Ende finden kann. Vor den Aufführungen der Stücke, die im Rahmen von *Teatro x la identidad* in unterschiedlichen Theatersälen gespielt werden, wird ein Text von einer betroffenen Person verlesen, die darauf aufmerksam macht, dass sie ihren wirklichen Namen nur wegen des "duro trabajo de nuestras queridas Abuelas de Plaza de Mayo" kennt.¹⁵⁸⁰

Ähnlich den Perücken in *Los rubios* firmiert die Maske von TxI als tragikomisches Medium, anders als die Perückenträger/innen in Carris Film sind die Maskenträger/innen aber auf der Suche nach einem wahren Gesicht – also einer filialen Zuordnung, die dem genalogischen

¹⁵⁷⁷ TxI, "TxItos", ebenso auf der TxI-Homepage: <http://www.teatroxlaidentidad.net/TxItos.asp>. Der Text bezieht sich auf eine Aktion aus dem Jahr 2002. (15. 2. 2011).

¹⁵⁷⁸ Vgl. Richard Weihe, *Die Paradoxie der Maske: Geschichte einer Form*, Paderborn 2004, S. 220.

¹⁵⁷⁹ Zur Maske als Form der Unterscheidung vgl. Weihe, a.a.O., S. 43-51.

¹⁵⁸⁰ Vgl. Werth, *Theatre, performance, and Memory Politics in Argentina*, S. 183.

Konzept der Großmütter der Plaza de Mayo entspricht. Zum Zweck einer Auflösung des "rompecabezas", das die *desaparición forzada* noch Jahrzehnte nach den ersten Kindesentführungen bedeutet, weil der Verbleib von weiterhin circa 500 Kinder von Verschwundenen nicht geklärt ist, werden Masken aufgesetzt, deren Funktion nicht nur darin besteht, das Dahinter, also die ungeklärte Identität (oder eine äußerst paradoxe Innenseite des Gesichts¹⁵⁸¹) zu metaphorisieren. Die Masken sind darüber hinaus appellativ, weil sie jene, die sie betrachten, dazu aufrufen, sich an einer sozialen Suche zu beteiligen und womöglich Informationen dazu beizusteuern, die zur Aufklärung eines Falls von illegaler Kindsadoption führen könnten.

Erinnert sei noch einmal an die Ausstellung "I/dentidad" aus dem Jahr 1998, zu der das *Teatro x la Identidad* Ähnlichkeiten aufweist, weil es ebenso eine Art Kampagne ist, die Jugendliche und junge Erwachsene dazu ermuntern soll, an ihrer Herkunft zu zweifeln und ihre biologische Identität prüfen zu lassen. In beiden Fällen werden soziale Identitäten, die in einer Zeit staatlich ausgeübter Gewalt oktroyiert wurden, in Frage gestellt und auf ihren Platz in der filialen Ordnung zurückgerufen. Im Gegensatz zu Carris Perücken oder Bruzzones Tranvestien sowie fern von Überlegungen wie jenen, die Judith Butler in ihrer Antigone-Studie aufwirft, um die Möglichkeit neuer verwandtschaftlicher Ordnungen zu erkunden, werden im Txi die Maske und weitere Requisiten der szenischen Künste als mimetische Instrumente eingesetzt, um – unter großmütterlicher Obhut – das "Drama des erzwungenen Verschwindens von Kindern und Enkelkindern" zu vermitteln.¹⁵⁸² Im Folgenden wird dargelegt, dass Lola Arias mit solchem Stoff anders umgeht, nämlich wie auch Albertina Carri in *Los rubios* einen post-familiären Zugang wählt. Die Frage "¿Vos sabés quién sos?", die einem Stück von Roberto Cossa aus dem Jahr 1997 seinen Namen gab, das überhaupt erst die Gründungformel stellte, die zum *Teatro x la Identidad* führte¹⁵⁸³, wird jedoch auch hier implizit gestellt.

¹⁵⁸¹ Weihe fragt: "Wie kann denn ein Gesicht eine Innenseite haben"? Siehe ders., *a.a.O.*, S. 43.

¹⁵⁸² Hierzu siehe *Edu.ar. El portal educativo argentino*, anlässlich der Verleihung des offiziellen Kulturstatus durch die Stadt Buenos Aires: "[Teatro x la Identidad] [...] se gestó a partir de la necesidad de las *Abuelas de Plaza de Mayo* de buscar formas distintas de transmitir a la comunidad el drama de la desaparición de sus hijos y nietos". [Http://portal.educ.ar/noticias/educacion-y-sociedad/teatro-x-la-identidad-fue-decl.php](http://portal.educ.ar/noticias/educacion-y-sociedad/teatro-x-la-identidad-fue-decl.php). (15. 2. 2011).

¹⁵⁸³ Weiteres siehe Werth, *Theatre, performance, and Memory Politics in Argentina*, S. 181f.

5.4.7 Riskante *Remakes*: "Mi Vida Después" (Lola Arias, 2009)

Überblick: Das Werk von Lola Arias



Abbildung220:
Lola Arias

Nicht nur als international anerkannte Dramaturgin¹⁵⁸⁴, sondern auch als Lyrikerin und Erzählerin sowie als Singer-Songwriterin entwirft die im Jahr 1976 geborene Lola Arias anti-stereotype, wandelbare Identitäten und greift dafür mitunter auf ein bizarres gestisches Repertoire zurück. Ihre Texte fassen die unterschiedlichsten menschlichen – unter anderem frühkindlichen – Äußerungen, räumen aber auch Tiergestalten und -stimmen einen Platz ein. Am deutlichsten werden diese alternativen Lebenswelten in Arias Bühnenwerken, die die Autorin in der Regel selbst inszeniert: "La escuálida familia" (2001), "Estudios de la memoria amorosa" (2003), "Poses para dormir" (2004) sowie die Trilogie "Sueño con revolver/Striptease/El amor es un francotirador" (2006) zeigen den wandelhaften Bestand mikrosozialer Kosmen. In "Familienbande", ihrer ersten deutschen Theaterproduktion, werden Überlegungen zur biotechnologischen Maßnahme der *in vitro*-Fertilisation auf die Bühne gebracht. Das Stück profaniert postorganische Patchwork-Gemeinschaften in einer Art Reality-Show, bis sich reales anthropotechnisch optimiertes Leben vor dem Publikum vollzieht. Ebenso Arias zweite deutsche Produktion, "Mein Innerer Feind" aus dem Jahr 2010, inspiziert Definitionen von Leben sowie Modelle genetischer bzw. identitärer Herkunft: Präsentiert werden die realen eineiigen Zwillinge Esther und Anna K. Becker, von denen die eine Schauspielerin, die andere Regisseurin ist. Arias kombiniert die von Symbiose- und Abgrenzungskonflikten geprägten Erfahrungsberichte der beiden mit Narrativen aus der Zwillingsforschung und arbeitet einen Diskurs zur Thematik des Doppelgängers und des Alter Ego heraus. Szientistische wie auch mythologische und subjektive Fiktionen prägen den Stereo-Monolog, in den schließlich weitere Zwillingspaare einbrechen. Wie bei Pensotti betreten diese schließlich ein Lebenskarussell, eine in mehrere Räume aufgeteilte Drehscheibe.

¹⁵⁸⁴ Lola Arias' Theaterarbeiten wurden mittlerweile in vielen Ländern Lateinamerikas wie auch in Frankreich, Österreich, der Schweiz, Deutschland, Irland, Portugal Polen etc. gezeigt.

Arias' Werk beinhaltet auch Koproduktionen mit Stefan Kaegi, einem der Begründer von Rimini-Protokoll.¹⁵⁸⁵ Dazu zählen "Chácara Paraíso", eine mit dem Leben von Polizisten in São Paulo befasste szenische Installation, das um das Leben nomadischer Kinder kreisende "Airportkids" und das Festival "Ciudades Paralelas", das Künstler/innen aus verschiedenen Disziplinen dazu einlud, interventionistische *Site Specifics* in "parallelen Städten" (Hotelzimmern, Bibliotheken, Shoppingmalls, Bahnhöfen, Fabriken) vorzunehmen.¹⁵⁸⁶

Synopse von "Mi vida después"

"Mi vida después" wird 2009 in Buenos Aires als Teil von Vivi Tellas *Proyecto Biodrama* im *Teatro Sarmiento* uraufgeführt und danach auf Festivals in Annecy, Berlin, Barcelona, Graz, Groningen, Hamburg und Zürich gezeigt. Im Jahr 2010 erscheint dazu die deutsche Textfassung *Mein Leben danach*, inklusive Bildmaterial.¹⁵⁸⁷

Das Stück besteht aus drei in jeweils sieben, sechs und acht Szenen unterteilten Akten und gründet auf Interviews, die Arias im Jahr 2008 mit Vertreter/innen ihrer Generation geführt hat, um sie zu den biographischen und politischen Geschichten ihrer Eltern zu befragen.¹⁵⁸⁸ Aus dem äußerst umfangreichen Material hat die Autorin eine größtmögliche Anzahl unterschiedlicher narrativer Perspektiven sowie damit zusammenhängende Objekte und visuelle Erinnerungsträger ausgesucht. Die Erzählungen, die Arias dramaturgisch bearbeitet, stammen von Blas Arrese Igor, Liza Casullo, Carla Crespo, Vanina Falco, Pablo Lugones und Mariano Speratti. Diese sechs in den 1970er und frühen 1980er Jahren geborenen Schauspieler/innen versuchen in Arias' Stück das Leben ihrer Eltern, unter denen sich einige zwangsweise Verschwundene und ehemals

¹⁵⁸⁵ Unter dem Namen Rimini-Protokoll kündigt das aus Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel bestehende deutsch-schweizerische Team seit dem Jahr 2002 Bühnen-, Performance und Hörspielprojekte an, die bevorzugt mit *Ready Made*-Darsteller/innen oder "Wirklichkeitsexperten" bzw. "echten Menschen" arbeiten. Das favorisierte Textformat ist das Protokoll, die ideale Aufführungsform das dokumentarische und biodramatische Sprechtheater. Auch Formen des grenzübergreifenden Spiels wie das Telefon-Theater, die ortserkundenden *Site Specifics* und Interventionen in para-theatralen Stätten (Parlamenten und Gerichten) werden ausprobiert.

¹⁵⁸⁶ Das Festival fand in Berlin, Buenos Aires, Warschau und Zürich statt und beschäftigte sich mit physischen Räumen, die nach eigenen Regeln funktionieren und überall auf der Welt unter spezifischen lokalen Voraussetzungen zum Existieren von Städten beitragen. Im Rahmen des Festivals wurden diese massiven Alltagsorte in temporäre, szenisch-fiktive Räume verwandelt. Damit wurde ein neuer Zugang zu ihnen geschaffen. Siehe die *Homepage* des Festivals: <http://www.ciudadesparalelas.com>. (15. 2. 2011).

¹⁵⁸⁷ Lola Arias, *Mein Leben danach*, Darmstadt 2010.

¹⁵⁸⁸ Ihr Verfahren erklärt Lola Arias in ihrem Tagebuch im Anhang des deutschsprachigen Buches. Siehe Arias, "Tagebuch", in *Mein Leben danach*, S. 120-128. Das Tagebuch enthält Notizen zur Vorgeschichte des Textes, zu den Proben (Februar 2008-März 2009) und den Aufführungen nach der Premiere. Darauf folgen Daten zur Uraufführung am 26. März 2009, zur Autorin und ein Glossar zur argentinischen Diktatur. Darin sind enthalten: Informationen zum Putsch des 24. März 1976, zur Organisation der Juntas, zur Rolle der Katholischen Kirche während der Diktatur, zur neoliberalen Wirtschaftspolitik von Martínez de Hoz, zum Falklandkrieg, zu den Amnestiegesetzen. Weiterhin werden Daten zu PRT/ERP, *Montoneros*, *Triple A* und ESMA geliefert. In diesem Anhang liefert Arias auch mehrere Fotografien von sich selbst, darunter ein Kinderfoto, auf dem sie eine Brille und Kleidung ihrer Mutter trägt. Diese symbolisch-materielle Operation schaffe eine "Zeitfalte", in der Vergangenheit, Gegenwart und vergangene Zukunft in eins fielen und auch Mutter und Tochter eins seien. Vgl. Arias, *a.a.O.*, S. 120f.

politisch Verfolgte befinden, zu rekonstruieren. Die Darsteller/innen treten alle unter ihren realen Namen auf und präsentieren dem Publikum das ausgewählte bio-dokumentarische Material: Fotos, Briefe, Tonbandaufzeichnungen und Kleidung.

Carla Crespo ist Tochter eines im Kampf von Monte Chingolo getöteten Guerilleros des *Ejército Revolucionario del Pueblo* (ERP)¹⁵⁸⁹, Vanina Falco Tochter eines ehemaligen Regimeteilhabers, Blas Arrese Igor Sohn eines Geistlichen, Mariano Speratti sieht seinen Vater, der bei der *Juventud Peronista* war, nach einem Überfallkommando in dessen Autowerkstatt nie wieder, Pablo Lugones, ein Nachfahre Leopoldo Lugones', erinnert sich daran, wie sein Vater als Bankdirektor von den Militärs suspendiert wurde – und Liza Casullo ist Tochter des berühmten Schriftstellers Nicolás Casullo, der bereits 1975 mit der Familie nach Mexiko emigrieren musste.

Dass die Guerillero-Tochter Carla Crespo und Vanina Falco als Tochter eines ehemals beim Geheimdienst beschäftigten und des Kindraubs beschuldigten Offiziers auf der Bühne zusammenkommen, ist exemplarisches Ergebnis einer Arbeitsweise, für die Lola Arias durchaus kritisiert wurde.¹⁵⁹⁰ Doch der Autorin ging es nicht darum, die unterschiedlichen Geschichten ihrer Protagonist/innen oder gar die Positionen von Opfern und Tätern aus deren Elternrüge zu nivellieren, sondern darum, zu untersuchen, wie sich ihre eigene Generation zu einer Zeit verhält, die ideologisch weit zurückzuliegen scheint, aber einer ganzen Gesellschaft Erinnerungsdebatten abverlangt hat, die um politische, soziale und juristische, doch auch um subjektive Traumata kreisen. In "Mi vida después" wird diese bis heute umkämpfte Vergangenheit kritisch und aus unterschiedlichen Perspektiven reflektiert, wie es das *Proyecto Biodrama* vorsieht.

Index VI

- Voraussetzungen für ein Biodrama: Ideologischer Bruch, Medienforschung und narrative Kompetenz
- Die postdramatischen Aspekte und theaterästhetischen Mittel
- Auf Tuchfühlung mit der Vergangenheit: Textil-*Remakes* und Erinnerungskutten
- Die Körper der Kinder in der "Haut der Väter" und die fehlenden Kleider der Mütter
- "Dobles de riesgo": Die *Doubles* und die historischen Risikofiguren
- Selbstpräsenzen, Stellvertreterwahrnehmung und Metalepsen
- Die vielen Tode des Vaters

¹⁵⁸⁹ Monte Chingolo liegt im südlichen Großraum der Stadt Buenos Aires. Im Dezember 1975 versuchte die ERP, das Waffendepot General Domingo Viejobueno auszuheben, um die Guerilla in der Provinz Tucumán anführen zu können. Hunderte Guerilleros wurden dabei getötet, die ERP zerschlagen. Siehe erneut Fußnote 195.

¹⁵⁹⁰ Vgl. Lola Arias, in einem Gespräch mit mir im Juli 2010 in Berlin. Es hieß nicht nur, ihr Stück sei zu unterhaltsam, sondern auch, es nivelliere Täter und Opfer und unterstütze damit den Diskurs der Sieger. Dennoch seien einige Großmütter der Plaza de Mayo unter dem Publikum gewesen und hätten lobende Worte gefunden. Von H.I.J.O.S. habe sich niemand geäußert. Alle weiteren Angaben gehen, soweit nicht anders markiert, auf dieses Gespräch zurück.

- Science Fiction: *Fast forward* in die Zukunft
- *Objets de mémoire*: Tonbänder, Schildkröten, Gerichtsakten
- Der richtige Sound? Pink Panther erinnert an Jorge Videla
- Wie werden die Kinder sterben?
- Ausblick: "Sin la bobera del embalaje" oder das Leben tragbar machen

Voraussetzungen für ein Biodrama: Ideologischer Bruch, Medienforschung und narrative Kompetenz

Bei den Vorarbeiten zu dem Stück, an dem sich die Schauspieler/innen sehr aktiv beteiligten, ergaben sich mehrere Probleme. Zum einen stellte es sich als äußerst schwierig heraus, die 'wahre' Geschichte des Vaters von Carla Crespo zu eruieren. Zum anderen barg die Biographie von Vanina Falco, deren Bruder von ihrem eigenen Vater aus der ESMA entwendet und angeeignet wurde, Konfliktpotential. Während es in Carlas Fall schien, als bestehe ein ideologisches Einverständnis zwischen dem verschwundenen Vater und der auf der Bühne stehenden Tochter, wies die Biographie Vaninas in dieser Hinsicht einen Bruch auf. Von ihrem Vater, der sich nicht nur der Teilnahme am Regime von 1976 zu verantworten hat, sondern zudem noch der Entführer ihres Bruders ist, distanzierte sich die Schauspielerin. Auf der Bühne wird das posthume Einvernehmen zwischen Carla und ihrem Vater darüber deutlich, dass die Schauspielerin mit Emphase an einer projizierten Argentinienkarte erläutert, wie die Bewegungen der ERP verliefen, wohingegen Vaninas Bühnenbeiträge introspektiver ausfallen, weil sie sich damit befassen, dass auf einer der ebenso an die Wand geworfenen Fotografien ihres Familienalbums ein Bruder zu sehen ist, über dessen plötzliches Auftauchen sich die kleine Vanina nur wundern konnte.

"Mi vida después" holt mit Erläuterungen und Markierungen versehenes Bildmaterial auf die Bühne, das dem Publikum dabei hilft, die bio-doku-dramatischen Übungen der Protagonist/innen besser nachzuvollziehen. Dabei wird wie in *Los rubios* deutlich, dass keine integren autobiographischen Subjekte vorausgesetzt werden können. Mithilfe unterschiedlicher Medien, die jeweils räumliche und zeitliche Projektionen ermöglichen, redefinieren sich die Schauspieler/innen deswegen ganz explizit. Dies ist der Fall bei Carlas *Mapping* der ERP-Bewegungen, das auch das gewaltsame Verschwinden des Vaters kartographiert. Gleiches gilt für den retro-skeptischen Blick auf das Foto von Vaninas körperlich nicht angekündigtem Bruder. Aus dem schein-idyllischen Familienalbum exportiert, wird das Foto im Theatersaal zu einem

Dispositiv, zu dessen infantilen und fragenden Ich ("¿Yo?") sich das darbietende Ich Vaninas graphisch (mit einem Folienstift) in kritischen Bezug setzt.¹⁵⁹¹

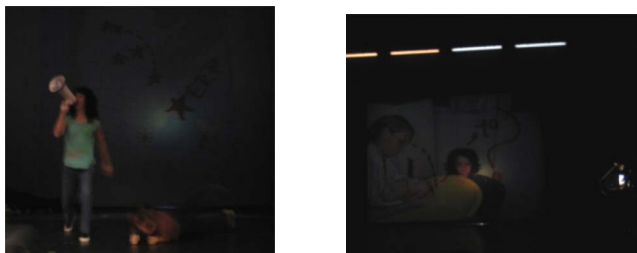


Abbildung 221-222: Szenenfotos aus "Mi vida después" (2009) - Carla Crespo und das *Mapping* der ERP-Bewegungen; Vanina Falco mit ihrer Mutter und ihrem Bruder, über dessen Herkunft sie sich bereits als Kind Gedanken macht

Neben den Narrativen der Schauspieler/innen, die für das limitierte Format einer etwa zweistündigen Aufführung selbstverständlich stilisiert wurden, stellt "Mi vida después" demnach unterschiedliche visuelle Wiedergabemedien in den Vordergrund: zu den projizierten Familienalbum-Fotos und Landkarten kommen Videofilme und Fernseher.

Wie auch *Los rubios* und weitere der in dieser Untersuchung besprochenen Filme, verlangte "Mi vida después" allen Beteiligten narrative Kompetenzen ab, die über das bloße Geschichtenerzählen hinausgingen, weil investigative Prozesse angestoßen wurden, in denen es um Daten, Fakten und Zusammenhänge zu gehen begann, nach denen vor Erarbeitung des Stückes nicht gefragt worden war. Als Leitfragen, die die Produktion von "Mi vida después" strukturierten und die Recherchearbeit der Protagonist/innen in der Erarbeitungszeit wie in deren Reinszenierung auf der Bühne antrieben, lassen sich die folgenden ausmachen:

1. Wer waren die Eltern der Schauspieler/innen zum Zeitpunkt deren Geburt?
2. Wie war es politisch, gesellschaftlich und ökonomisch um Argentinien bestellt, als die auf der Bühne Stehenden geboren wurden? Was ist mit ihren Eltern passiert, als die Diktatur von 1976 begann? Sind einige von ihnen gewaltsam verschwunden oder ins Exil gegangen, hat jemand auf der Seite der Täter gestanden?
3. Wieviele Erinnerungsversionen an diese Zeit liegen vor, von denen auf der Bühne zu berichten wäre?
4. Was ist der aus der Bühnengegenwart konstruierten Erinnerung an diese Zeit noch hinzuzufügen? Haben einige der Kinder der Verschwundenen womöglich selbst schon Kinder?

Die postdramatischen Aspekte und theaterästhetischen Mittel

Das strukturelle Hauptmerkmal von "Mi vida después" ist, dass die Schauspieler/innen nicht nur eine schauspielerische und textuelle Vorarbeit absolviert, sondern in diesem Zusammenhang auch

¹⁵⁹¹ Der (deutsche) Text zu den Fotografien, die im April 2009 von der Verfasserin dieser Untersuchung aufgenommen wurden, findet sich in Arias, *Mein Leben danach*, S. 48f. Da der Text in Buchform nur auf Deutsch publiziert wurde, wird diese Publikation referiert, an Stellen, wo der originale Text zitiert wird, erscheinen auch noch die entsprechenden Referenzen des spanischsprachigen Textes, hier: Arias, "Mi vida después", unveröffentlichtes Manuskript, 2008/2009, S. 7.

mit autobiographischem Material gearbeitet haben, das ihr eigenes Leben dokumentiert und das sie anschließend auf der Bühne kommentieren und teilweise fiktionalisieren. Somit ist das Stück in zweifacher Weise operativ: Einmal, weil es den Prämissen der "dramaturgia de actor" folgt, weiterhin, weil sich der Umgang mit den Materialien und Narrativen in der Vorführung noch einmal ereignet (wie in *Los rubios*).

Theaterästhetisch ist "Mi vida después", auch im Kontext der bislang gemachten Bemerkungen zur jüngeren und jüngsten Geschichte der argentinischen Bühnenkunst, als postdramatisch einzustufen. Erstens, weil das Stück auf keinem dramatischen Haupttext, sondern auf integralen Textfragmenten fußt; zweitens, weil es auf ein prozesshaftes Bühnengeschehen abzielt, in dem materielle und visuelle Elemente (u.a. Metabilder) eine wichtige Rolle spielen sowie drittens, weil diese Bestandteile mitsamt anderen Requisiten aus einem gemeinsam zusammengetragenen und nicht komplett auf die Bühne gebrachten Fundus stammen und theoretisch in jeder Aufführung neu verortet werden könnten (wie es *Periférico de Objetos* mit den peripheren Objekten tut).

Zu dieser postdramatischen Ausrichtung kommt die biodramatische Ausgangslage: die auf der Bühne Stehenden sind selbstpräsent und in dieser Eigenschaft allesamt Hauptfiguren (bis auf ein kleines Kind und eine Schildkröte, auf die noch die Rede kommen wird). Sie bilden eine biodramatische Interessenkonstellation, die sich der Erinnerung an die Eltern und der Problematisierung der eigenen Identitäten verschrieben hat. Wie in Lucila Quietos fotografischen Collagen haben die an "Mi vida después" Beteiligten das Alter, das ihre Eltern in der Zeit hatten, um die es geht. Aus dieser biodramatischen Position heraus können die auf der Bühne Stehenden echte *Remakes* schaffen beziehungsweise *Reenactments* liefern, wie auch Werth notiert.¹⁵⁹² Die Rekapitulationen, die hierfür nötig sind, werden von den jeweils Betroffenen realisiert, die *Reenactments* gemeinsam performiert. Auf der Bühne finden so "key temporal and spatial juxtapositions" statt¹⁵⁹³, für deren inszenatorische Betonung sich von den genutzten theaterästhetischen Mittel besonders die Metalepsen und Zeitraffer als effektiv erweisen. Es finden vor allem Einzelrepliken statt, in denen die Versuche, die Vergangenheit zu rekonstruieren/imaginieren, verbalisiert werden, sowie nachgestellte Dialoge, die mit expliziten Fiktionssignalen ausgestattet sind.

Diese biodramatischen Verfahren lassen die Frage aufkommen, ob das Stück als testimonial oder aber als kontratestimonial zu bezeichnen wäre, wenn als *testimonios* wie im Falle von *Los rubios* die Aussagen von Zeitzeug/innen bezeichnet werden. Lola Arias hat zwar auch die noch lebenden Eltern der in ihrem Stück Auftretenden interviewt¹⁵⁹⁴, "Mi vida después" basiert aber vor allem

¹⁵⁹² Vgl. Werth, *Theatre, performance, and Memory Politics in Argentina*, S. 192f.

¹⁵⁹³ Dies., ebd., S. 193.

¹⁵⁹⁴ Siehe Arias, *Mein Leben danach*, S. 126f.

auf den Interviews, die sie mit den Kindern geführt hat. Die daraus hervorgehenden filialen Narrative werden in der Aufführung augenblicklich variiert und jedes Mal neu performiert. Weitere Mittel, die herauszustreichen wären, sind: diverse Gruppenformationen, *Warmups*, *Matchings*, Posen. Insgesamt werden vor allem Präsenz- gegen Absenzsignale gesetzt, weil die auf der Bühne die Abwesenheit der Eltern über ihre eigene Gegenwärtigkeit konstituieren.

Das Stück besteht, wie bereits erwähnt, aus drei Akten (die in der Textfassung als Kapitel ausgelegt sind) und 21 Szenen, die relativ proportional auf die einzelnen Figuren verteilt werden. Das heißt, dass alle auf der Bühne Stehenden im 1. Akt etwas zum Tag ihrer Geburt sagen, im 2. Akt eine wichtige Situation im Leben ihrer Eltern nachstellen und sich im 3. Akt mit einem letzten Erinnerungsmedium auseinandersetzen.

Lola Arias, "Mi vida después" (2009)

[Paratexte: Bühnenanweisungen und "Prólogo"]

Haupttext:

"Capítulo 1 - El día en que nací" (mit den Szenen "Fotos de infancia", "Las cosas de mi padre", "Reliquias de mi padre"; "Arbol genealógico", "Fotos de la juventud", "Mi padre y la guerrilla", "Ciencia Ficción")

"Capítulo 2 -Remakes" (mit den Szenen "Un día en la vida de mi padre", "El exilio", "Las muertes de mi padre", "Las mil caras de mi padre", "Sueños con mi padre", "Mi abuelo, mi padre y yo")

"Capítulo 3 - Lo que me queda" (mit den Unterkapiteln "La última cinta de Krapp", "La tortuga de mi padre", "Super 8", "El juicio contra mi padre", "La última carta", "Los libros de mi padre", "Fast forward/Autobiografías", "El día de mi muerte")¹⁵⁹⁵

Der erste Akt liefert die Expositionen, in denen es um die Geburt der Schauspielerinnen geht und darum, in welcher Lage sich Argentinien zu der Zeit befand, der zweite Akt liefert die *Remakes*, in denen eine exemplarische biographische Episode der Eltern nachgestellt wird, der 3. Akt liefert so etwas wie futuristische Auflösungen. Dies ist die einzige Stelle, in dem das Stück als melancholisch zu bezeichnen wäre, da die Schauspieler/innen den Tag ihres Todes imaginieren. Dass "Mi vida después" anders als Bertuccios Stück vor allem vital ist¹⁵⁹⁶, liegt überdies an der musikalischen Untermalung, die live u.a. von Liza Casullo und in manchen Sequenzen von der ganzen Truppe besorgt wird.

¹⁵⁹⁵ Die deutsche, ebenso in Kapitel aufgeteilte, aber leicht bearbeitete und erweiterte Publikation besteht aus: 1. Kapitel "Der Tag an dem ich zur Welt kam" (mit den Unterkapiteln: "Kinderfotos" - "Die Sachen meines Vaters" - "Die Reliquien meines Vaters" - "Stammbaum" - "Elternfotos" - "Mein Vater und die Guerilla" - "Science Fiction"); 2. Kapitel "Remakes" (mit den Unterkapiteln: "Ein Tag im Leben meines Vaters" - "Das Exil" - "Die Tode meines Vaters" - "Die tausend Gesichter meines Vaters" - "Träume von meinem Vater" - "Mein Großvater, mein Vater und ich"); 3. Kapitel "Was mir bleibt" (mit den Unterkapiteln: "Das letzte Band" - "Die Schildkröte meines Vaters" - "Super 8" - "Der Prozess gegen meinen Vater" - "Der letzte Brief" - "Die Bücher meines Vaters"). Hinzu kommen das kurze 4. Kapitel "Fast forward", das 5. Kapitel "Der Tag an dem ich sterben werde" und der Anhang.

¹⁵⁹⁶ Siehe ebenso Werth, *Theatre, performance, and Memory Politics in Argentina*, S. 193.

"Mi vida después" beginnt mit einer Art Klamottenkaskade. Auf die leere Bühne fällt ein Haufen Kleidung. Werth schreibt: "the scene [provides] a tangible reference to the contours of both the parents and the children who will play and dress up in the clothes throughout the play."¹⁵⁹⁷ Nach und nach werden die Schauspieler/innen die Bühne betreten und sich diese Kleidung, die von ihren Eltern gewesen ist, überziehen.

Auf Tuchfühlung mit der Vergangenheit: Textil-Remakes und Erinnerungskutten

In dem Maße wie bei Bruzzone und auch bei Carri im weiteren Sinne die Travestie einen Rekurs zur Aneignung elterlicher Identität (bzw. Differenz) darstellt, nutzt "Mi vida después" textile Elemente, um der elterlichen Vergangenheit auf die Spur zu kommen. Während vor allem in Bruzzones *Los topes* die gewaltsame Depräsentation die Mutter des Protagonisten äußerst fremd, doch auch auf besondere Weise begehrenswert hat werden lassen, vollziehen die Schauspieler/innen eine analeptische Identifikation mit den zwangsweise Verschwundenen oder ehemals Verfolgten und lassen sie zu hintergründigen Protagonist/innen werden, indem sie sie sich in den *Reenactments* als diese verkleiden. "Mi vida después" greift in einen textilen Fundus, um Zugang zu jenen entfremdeten Familien-Geschichten zu finden, an denen die auf der Bühne Agierenden nicht aktiv partizipieren konnten, von denen sie jedoch substantiell affiziert sind. Dabei ist das Stück – auch wenn man einen Vergleich zu anderen wegweisenden und mit dem erzwungenen Verschwinden befassten Theaterstücken zieht, etwa Gambaros Antigone-Bearbeitung, wo die Protagonistin eine paroxistische Trauerhaltung ein- und innerhalb eines zyklischen Zeitverständnisses wahnsinnige rituelle Körperhandlungen unternimmt – präsentisch und optimistisch: schließlich legen sich die Schauspieler/innen die Leben ihrer Eltern leibhaftig an.



Abbildung 223: Carla und Pablo im Kleiderberg

Abbildungen 224-225: Liza Casullo liest vor dem Kleiderberg aus einem Buch ihres Vaters Nicolás Casullo vor

¹⁵⁹⁷ Dies., ebd., S. 192.

Arias' Protagonist/innen stehen also auf einer "sachlichen Bühne" und greifen Stoffhüllen aus einem "Kleiderberg" heraus¹⁵⁹⁸, um biographische Narrative zu unterfüttern. Wie aber sieht diese Tuchfühlung mit der Vergangenheit genau aus?

Die textile Archäologie in "Mi vida después" beginnt damit, dass Liza Casullo auf eine Jeans ihrer Mutter stößt, deren absolute Passgenauigkeit überrascht. Das gelungene Überziehen der 1970er Jahre-Klamotte setzt die Erinnerung in Gang, es wird eine Szene mit den Eltern rekapituliert und von Liza unter Zuhilfenahme einiger weniger Requisiten reinszeniert. Nach der textilen Identifikation mit der Mutter werden Bilder projiziert, die die diese bei ihrer Arbeit als Nachrichtensprecherin (Abbildung 226), den Vater bei seinem Aufbruch vom Flughafen in Ezeiza (Abbildung 227) und die Eltern im mexikanischen Exil in einem Schwimmbad zeigen (Abbildung 228; die Mutter ist schwanger). Liza kommentiert dieses visuelle Material lakonisch: Ihre Mutter habe eine doppelte Identität besessen, da sie einerseits bei den *Montoneros* tätig, andererseits Nachrichtensprecherin gewesen sei. Bereits zu Beginn der 1970er Jahre (d.h. unter der Regierung von Lanusse während der sogenannten "Revolución Argentina"), habe sie in der Sendung *Telenoche* zensierte Nachrichten verlesen müssen. In diesem Passus, in dem das Schwarz-Weiß-Bild von 1972 zu sehen ist, verschafft sich die 1981 geborene Liza dadurch Zugang zur historischen Situation ihrer Mutter, dass sie sich von ihren Mitschauspieler/innen ankleiden lässt und schließlich vor der projizierten Fotografie und in der maternalen Berufskleidung die eigens für das Stück recherchierten Tagesnachrichten verliest.¹⁵⁹⁹



Abbildungen 226-228: Liza Casullo vor den projizierten Fotografien ihrer Eltern

Nach Liza Casullo legt Blas Arrese Igor eine Erinnerungskutte an: eine Soutane, die die verlorengegangene Kluft seines Vaters ersetzt, der Priester war. Vanina Falco unterdessen stellt dem Kommentar Carla Crespos, ihr Vater habe wie seine Kampfgenossen bei der ERP keine Uniformen getragen, entgegen, auch ihr Vater habe keine Polizeiuniform getragen, sondern "einen ganzen Schrank voller blauer Anzüge besessen".¹⁶⁰⁰ Daraufhin schlüpfen mehrere der Schauspieler/innen in entsprechende Kleidung. Transvestie bzw. textile Camouflage wird so als

¹⁵⁹⁸ Klaus Witzeling, "Geschichten von den fremden Eltern", in *Nachkritik.de* vom 14. August 2009, http://www.nachkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=3124&Itemid=40. (15. 2. 2011).

¹⁵⁹⁹ Siehe Arias, *Mein Leben danach*, S. 40-45, insbesondere S. 45.

¹⁶⁰⁰ Vanina Falco in Arias, ebd., S. 55.

politische Praxis der Vergangenheit (oder "cosmética de la clandestinidad") zitiert. Auf diese Kommentierung von historischen Bekleidungs- und Verwandlungspraktiken wird in "Mi vida después" dadurch vorbereitet, dass Vanina angesichts eines Fotos aus ihrem Familienalbum, auf dem ihr Vater, ein Onkel und ihr Großvater zu sehen sind, erklärt, diese Männer seien alle Polizisten und im Übrigen an ihren Körperhaltungen und -herrichtungen eindeutig als solche erkennbar gewesen.¹⁶⁰¹

Die Körper der Kinder in der "Haut der Väter" und die fehlenden Kleider der Mütter

Innerhalb dieses Erinnerungsdiskurses von Vanina, in dem sie sich zu Kleidungsgebrauch und Körperpraxis ihres regimetreuen Vaters äußert, werden auch *gegenderte* Identitäten und insbesondere Maskulinitätsvorstellungen rekonstruiert. Vaninas Vater hatte "viele Gesichter" und trug entsprechend viele unterschiedliche Anzüge.¹⁶⁰² Die textil gestützten Multiplizierungsstrategien machten aus Luis Falco "Luis 1", "Luis 2", "Luis 3", "Luis 4" und "Luis 5". Vaninas Vater lebte 1. eine falsche professionelle Identität als Arzneimittelverkäufer vor, weil er 2. eigentlich beim Geheimdienst engagiert, aber 3. gleichzeitig ein sportlicher Vater war, der seine Tochter in diesem Sinne herausforderte sowie 4. gerne Playboy-Posen annahm, wenn er fotografiert wurde und 5. Gläser, Möbel und Knochen zertrümmerte, wenn ihn die Wut überkam.¹⁶⁰³ Diese väterliche Vielfachheit ist Vanina erst im Zuge der Identifizierung ihres Bruders bekannt geworden. Auf der Bühne wird sie durch die Doppel- bzw. Mehrfachgänger Blas, Liza, Carla, Pablo und Mariano in einer getreuen Aneignung der multichromen ("blitzblauen, französischblauen, marineblauen, himmelblauen und polizeiblaue(n)") Anzugskollektion des Vaters kontra(re)präsentiert. Während dieses *Remakes* mit dem Titel "Las mil caras de mi padre" erwähnt Vanina auch eine heteronormative Episode: Als ihr Vater eines Tages von ihrer Liebe zu einem Mädchen erfährt, kassiert sie ein blaues Auge.¹⁶⁰⁴

¹⁶⁰¹ Hier wird insbesondere auf deren "Polizisten-Schnurrbärte" aufmerksam gemacht. Vgl. Falco in Arias, ebd., S. 18.

¹⁶⁰² Hier das Unterkapitel "Die tausend Gesichter meines Vaters", in Arias, ebd., S. 71f.

¹⁶⁰³ Vgl. ebd., S. 70 und 71.

¹⁶⁰⁴ Vgl. ebd., S. 70.



Abbildungen 229-230: Blas, Liza, Carlo, Pablo und Mariano in den blauen Anzügen von Vaninas Vater

Insgesamt kann formuliert werden, dass die Kleidung oder, in Worten Klaus Witzelings, die "Haut der Väter"¹⁶⁰⁵ in "Mi vida después" mächtiger als die der Mütter ist. Das Fernsehkostüm und die Jeans von Lizas Mutter sowie ein kurz erwähnter Minirock und die dazugehörigen Stöckelschuhe Carlas Mutter einmal beiseite gelassen¹⁶⁰⁶, sind in erster Linie eine Guerillero-Kluft, die Camouflage- Anzüge des Offiziers Falco sowie die Priester-Soutane Medien für die *Reenactments*. Dies korrespondiert mit der genealogischen 'Genderifizierung' von "Mi vida después", die bereits in den Szenentiteln zum Ausdruck kommt, z.B.: "Reliquias de mi padre", "Mi padre y la guerrilla", "Un día en la vida de mi padre", "Las muertes de mi padre", "Las mil caras de mi padre", "Sueños con mi padre", "Mi abuelo, mi padre y yo". Die textile Dokumentation macht maskuline Karrieren, ganz im Sinne der Zeit, in der diese spielen, sichtbarer als die weiblichen und markiert damit auch das Funktionieren eines patriarchalen Regimes. Als eher depolitisierte, dabei besonders dauerhafte Bekleidungsstücke innerhalb dieser Kollektion kontinuierter maskuliner Lebensmarker firmieren indes ein Paar Tanzstiefel, die der männlichen Stammeslinie der Familie von Pablo Lugones entspringen. Der Tänzer Pablo fühlt sich seinen Vorfahren nur über die Liebe zum Folkloretanz Malambo verbunden und berichtet von der transgenerationellen Weitergabe der Stiefel.¹⁶⁰⁷ Bereits im Zusammenhang des Fotoessays von Fernando Gutiérrez aus dem Jahr 1997 war auf die symbolische (und gleichzeitig eminent materielle) Bedeutung von Schuhen in der Präsentation genozidaler Erfahrungen hingewiesen worden. Im Falle von Lugones haben die Stiefel zwar auch ihre vorherigen Träger überdauert, doch sie nehmen sich an Pablo – dessen Vater als Bankangestellter zwar gewisse biopolitische Zurechtweisungen erleben musste und schließlich suspendiert wurde, aber überlebte¹⁶⁰⁸ – in erster Linie als vitale, erotisch besetzte Medien aus. Schließlich bietet Pablo ein anmutiges

¹⁶⁰⁵ Witzeling, "Geschichten von den fremden Eltern", *a.a.O.*

¹⁶⁰⁶ Diese wurden vor allem beim geheimen Transport von Waffen getragen. Vgl. Carla Crespo in Arias, ebd., S. 51.

¹⁶⁰⁷ Vgl. Pablo Lugones in Arias, ebd., S. 79.

¹⁶⁰⁸ Pablo Lugones berichtet, sein Vater sei eines Tages von seinem Vorgesetzten auf seinen 'Terroristenbart' angesprochen worden und habe sich rasieren müssen. Vgl. Lugones in Arias, ebd., S. 60

Solostück dar, bei dem er sich gewissermaßen die Gespenster der Vergangenheit vom Leib zu tanzen scheint.¹⁶⁰⁹

"Dobles de riesgo": Die *Doubles* und die historischen Risikofiguren

Die Transvestie in Arias' Stück besitzt anders als in Bruzzones Roman keine parodische Funktion. Im Gegensatz zur Polizistenkillerin Maira stehen die Verkleideten in "Mi vida después" nicht im Dienst heterologischer, skandalöser Performanz. Vielmehr fügen sie sich in ihrer trans-identitären textilen Bühnenpräsenz in ein zwar heterogenes, aber doch gemeinsames, auch von den Regeln der Aufführbarkeit in einem Theatersaal konsensualisiertes Vorhaben ein. Wie in *Los rubios* entsteht ein gewisser *Groove*, eine zwar variierende, doch richtungsgebende rhythmische Spur, bei der ausschlaggebend ist, dass der Griff in den mnemischen Kleiderberg, der die Narrative der elterlichen Vergangenheiten unterfüttert, von Protagonist/innen unternommen wird, die in ihrer historischen Affiziertheit 'wirklich echt' sind und nicht nach den Vorgaben eines Agentenromanes fiktive Identitätsmarkierungen vexieren müssen.

Demnach verfolgt "Mi vida después" sein investigatives Vorhaben anhand körperlich und stofflich inszenierter Memoria. So stehen weniger transvestisch fluktuierende *Gender*-Existenzen im Mittelpunkt, als zum Zwecke der Restrospektion ephemere verkleidete und darüber identifizierte Präsenzen. Bei diesen handelt es sich um mittlerweile erwachsene Kinder von Verschwundenen und ehemals Verfolgten: sie alle, so ließe sich formulieren, nehmen sich als invertierte *Stunt*-Männer und -frauen aus. Tatsächlich fällt der Terminus "doble de riesgo" im Stück.¹⁶¹⁰ Fasst man den Begriff in seinem buchstäblichen Sinne, lassen sich die Depräsentierten in "Mi vida después" im Gegensatz dazu als die authentischen Risikofiguren begreifen, während ihre Nachkommen außerhalb lebensbedrohlicher politischer Gefahr stehen, also wirkliche *Doubles* sind.

Dennoch setzen die Protagonist/innen innerhalb des "szenischen Gewebes"¹⁶¹¹ des Stückes ihre Körper in einer Weise ein, wie es von Feierstein für die "Generación HIJOS" als typisch apostrophiert wurde. "Mi vida después" setzt in diesem Sinne zwar keinen antigonischen, aber doch einen furiosen Akzent, wo die Bekleidungs- und Entkleidungsszenen zum Ende des Stückes etwas Entfesseltes erlangen. Als seien die textilen Referenzen keine komplette Stütze in der Vergangenheits-Wiederaufführung, tritt der Körper in den Vordergrund, wenn etwa Pablo

¹⁶⁰⁹ Ähnlich argumentiert auch Moreno, "Padres nuestros. 'Mi vida después': La dictadura desde los hijos", a.a.O. Die Autorin spricht von einer "proteischen Energie" der Malambo-Szene.

¹⁶¹⁰ Vgl. Arias, "Mi vida después", S. 13. In der deutschen Version ist von "stunt double" die Rede. Vgl. Arias, *Mein Leben danach*, S. 66.

¹⁶¹¹ Witzeling, "Geschichten von den fremden Eltern", a.a.O.

Lugones in seiner Solo-Szene nur halb bekleidet formuliert, er habe das Gefühl, sich mit seinem Großvater und seinem Vater "im selben Körper" zu treffen.¹⁶¹²

Selbstpräsenzen, Stellvertreterwahrnehmung und Metalepsen

Trotz der metaleptischen Juxtaposition, die Pablo evoziert, indem er sich mit seinen männlichen Vorfahren identifiziert, ist natürlich er es, der auf der Bühne selbstpräsent ist. Das heißt, dass an seinem Figuren-Körper, dem dieselbe Namensidentität gegeben ist wie seinem faktischen Körper, zwar die Union imaginiert wird, der materielle Körper jedoch von diesem abständig ist, weil er eine Wirklichkeit affirmiert, in der nur noch Pablo existiert. In den Momenten, wo Pablo das *Remake* der biographischen Episode seines Vaters gestaltet, wird dies noch deutlicher. Dabei ist wichtig, dass er seinen Vater nicht im dramatischen Sinne repräsentiert, sondern eben kontra(re)präsentiert, weil in "Mi vida después" – wie etwa auch in *Los rubios* an der Doppelgestalt Carri/Couceyro – keine fiktionale Illusion, sondern biodramatische Doku-Fiktion hergestellt wird, die sich an der fiktionsbrechenden Selbstpräsenz der Auftretenden konstituiert.

Obwohl damit die Abwesenheit derer, deren Leben erzählt und nachgestellt werden, hervorgehoben und gleichzeitig etwas gegen sie unternommen wird, nutzt "Mi vida después" die biographischen Narrative auch dazu, den präsentischen Standort der auf der Bühne Stehenden zu stabilisieren. Dies geschieht materiell und räumlich: Die Protagonist/innen kommen der Vergangenheit vermittelt durch szenischen Materials näher, wobei verschiedene Sessel, Stühle und Tische eine System- bzw. Vergangenheitsaufstellung strukturieren, bei der eine Art Stellvertreterwahrnehmung stattfindet. Auch in *Los rubios* kommen verschiedene Nachstellungen vor, doch geht es an keiner Stelle darum, das Erleben der Eltern nachzuempfinden. Gerade die Distanz zu deren Erfahrungen treibt die am Film Beteiligten an. In den Playmobil-Szenen wird dies am deutlichsten, weil die Spielfiguren kein emotionales Volumen besitzen – ihre stereotypen Gesichter zeigen an, dass es sich um Hohlfiguren handelt. Ebenfalls bei Arias werden stereotype Posen eingenommen; die depräzentierten elterlichen Figuren, die bei Carri nur als Playmobilfiguren auftauchen, werden hier allerdings anhand lebendiger Figuren vergegenwärtigt. Dabei kommt es wie in der psychotherapeutischen Aufstellung zu einer stellvertretenden und steten Ver- und Umverteilung der Rollen.¹⁶¹³ Anders als im therapeutischen *Setting* wird additiv

¹⁶¹² Vgl. Arias, *Mein Leben danach*, S. 79. Diese Aussage erinnert an die Initiationsformel und grundsätzlich an das (quasimagische) Konzept von Lucila Quietos "Arqueología de la Ausencia".

¹⁶¹³ Siehe hierzu etwa Werner Haas, "Stellvertreter in (Familien-)Systemaufstellungen: Was treibt sie um, was treibt sie an?", in *Skeptiker* Nr. 1/2008, S. 10-14.

verfahren: Ein Narrativ folgt auf das andere, bis ein sequentielles szenisches Gewebe entsteht, in dem sich das Publikum unter Umständen verlieren kann.¹⁶¹⁴

Was in der Familienaufstellung die Familienskulptur ist und der Sichtbarmachung der familiären oder anderweitigen sozialen Situation eines Patienten dient¹⁶¹⁵, führt bei Arias zu einem Gruppen-Gebilde, bei dem die auf der Bühne Stehenden – wie Couceyro in *Los rubios* –, explizite Inszenierungs- und Fiktionssignale setzen. Doch anstatt dass aus der Regie *in actu* Anweisungen zu den Memoria-Exerzitien gegeben werden wie bei Carri, begeben sich die Schauspieler/innen in intermittierende Aufstellungen, über die sie sich in wechselnder Besetzung und scheinbar eigener Regie die Familienbiographien aller Beteiligten kollektiv aneignen. In dieser Anverwandlung oder 'Anverwandtschaftlichung' wird, ebenso wie in *Los rubios* und in *Los topos*, das Familien- und Generationenprinzip neu inszeniert, dynamisiert und transgrediert.¹⁶¹⁶

Die Aufstellungen orientieren sich an einigem testimonialen, vor allem aber an dokumentarischem Material. Dieses ist Gegenstand von Akt 3 und firmiert unter der Rubrik "Was mir bleibt". Es handelt sich um ein Tonband, um die Prozessakten zum Fall Luis Falco (Abbildung 231), um den letzten Brief von Carlos Vater, um die Schildkröte von Blas' Vater (Abbildung 232), um die literarischen Werke Nicolás Casullo (siehe erneut Abbildung 225) und einen Super 8-Film.



Abbildungen 231-232: Die Schauspieler/innen lesen aus den Prozessakten von Vaninas Vater; die Schildkröte des Vaters von Blas beantwortet eine wichtige Frage

All dieses Material besitzt in "Mi vida después" neben den textilen Medien eine wichtige Trägerfunktion für den metaleptischen Eintritt in die Vergangenheit(en). Vor allem die Akten zu dem Gerichtsverfahren, das Vaninas einst verschleppter und unrechtmäßig adoptierter Bruder

¹⁶¹⁴ Vgl. erneut Witzeling, "Geschichten von den fremden Eltern", a.a.O. Witzeling betont, es falle nicht ins Gewicht, dass sich der Faden mancher Lebensgeschichte im "szenischen Gewebe" verliere.

¹⁶¹⁵ Die Familienskulptur wurde in den 1970er Jahren von Virginia Satir entwickelt. Diese familientherapeutische Methode verlangt, dass sich die Familienmitglieder in einem jeweils subjektiv für nötig gehaltenen Abstand zueinander in einem Raum aufstellen und eine aufeinander bezogene körperliche, gestisch wie mimisch überzeichnete Haltung einnehmen. So wird einerseits der Qualität der jeweiligen Beziehung Ausdruck verliehen, andererseits entsteht ein Gebilde, das mitunter Ähnlichkeit zu einer Skulptur aufweisen kann.

¹⁶¹⁶ So weist etwa Vanina darauf hin, dass ihr Bruder mehr Großmütter als andere Menschen hat. Vgl. Vanina Falco in Arias, *Mein Leben danach*, S. 100. Erinnert sei hier an Judith Butlers Ausführungen zu neuen, antagonistischen Verwandtschaftsverhältnissen sowie an die entsprechenden Überlegungen Ana Amados. Außerdem sein darauf hingewiesen, dass Vaninas Bruder von seiner biologischen Mutter Juan und später Mariano Andrés genannt wurde.

gegen den Vater anstrengt¹⁶¹⁷, bieten die Grundlage für einen aufregenden *Switch* zwischen faktualen und bühnenfiktionalen Elementen.

Die vielen Tode des Vaters

"Mi vida después" erbringt nicht nur Dokumentationen von in erster Linie väterlichen Karrieren, sondern bezieht sich auch in der szenischen Aneignung von Verschwindensweisen und Todesarten primär auf das biographische Ende von Vätern. In diesem Sinne ist in dem sechsszenigen *Remake*-Akt die dritte Szene mit "Las muertes de mi padre" überschrieben. Carla Crespo berichtet darin von den verschiedenen Versionen, die über den Tod ihres Vaters existieren und eröffnet das *Reenactment* folgendermaßen:

Carla:

En mi vida escuché tantas versiones sobre la muerte de mi papá que es como si mi papá hubiera muerto varias veces o no hubiera muerto nunca. Si la vida de mi padre fuera una película, a mí me gustaría ser su doble de riesgo.¹⁶¹⁸

In den Regieanweisungen heißt es dazu: "Los actores representan las muertes del padre de Carla de una manera muy cruda y simple. Hacen un auto con sillas, ponen la mano en forma de arma, caen al piso."¹⁶¹⁹ Auf der Bühne sieht das foldermaßen aus: Carla selbst sowie Vanina, Liza und Blas stellen die Todesversionen unter Zuhilfenahme einiger einfacher Mittel als "Tod Nummer 1", "Tod Nummer 2" und "Tod Nummer 3" nach. "Tod Nummer 1" basiert auf der Legende, Crespos Vater sei bei einem Autounfall ums Leben gekommen:



Abbildung 233: "Tod Nummer 1"

"Tod Nummer 2" ist der dritten Version nicht fern und geht auf die Großmutter Carlas zurück, die bei einer Familiendebatte die "Wahrheit" ans Licht bringt und einwirft, der Vater habe im Jahr 1975 bei einem Zusammenstoß zwischen der ERP und dem Militär sein Leben gelassen. "Tod Nummer 3" fußt auf einem Brief, in dem die Mutter Carlas über den Tod ihres Mannes

¹⁶¹⁷ Dies., ebd., S. 96-100.

¹⁶¹⁸ Carla Crespo in Arias, "Mi vida después", S. 13. Deutsche Fassung Arias, *Mein Leben danach*, S. 66.

¹⁶¹⁹ Arias, "Mi vida después", ebd. Deutsche Fassung: Arias, *Mein Leben danach*, ebd.

unterrichtet wurde: wie alle anderen im Kampf von Monte Chingolo verwundeten Guerilleros wurde er exekutiert. Carla fügt Hintergrundinformation an: Das Überleben ihrer damals schwangeren Mutter sei der Tatsache zu verdanken, dass die Hände, die man ihrem Vater neben 50 anderen Kampfgenossen nach dem Erschießungstod abhackte, um die Leichen identifizieren und darüber Spuren zu Verwandten aufnehmen zu können, in der Hitze zu schnell verweseten und so die weitere Verfolgung nicht aufgenommen werden konnte. Weiterhin erläutert Carla, dass sie sich im Jahr 2006 einem DNA-Test unterzog, um zu erfahren, ob ihr Vater tatsächlich in dem Massengrab endete, in dem die Leichen damals verscharrt wurden. Der Test fiel positiv aus. Mariano zeichnet die Umrisse des Massengrabes auf der Bühne mit Kreide nach, als Carla dessen Maße nennt.

Solch sachliche Bühnenmomente prägen Arias' gesamtes Stück. Die Schauspieler/innen in "Mi vida después" koffern Familiengeschichten aus, bei der bis in die Tiefen von Familienalben und juristischen Verfahrensakten vorgestoßen und objektive Maßnennungen dazu dienen, dass unter Anweisung real betroffener Bühnenfiguren erst kürzlich biographisch identifizierte Gräber nachgezeichnet werden. Mit diesen biodramatischen Aushebungen gliedert sich Arias' Stück sinnträchtig in Vivi Tellas *Proyecto Biodrama* ein. Denn einerseits geht es um Fakten, die biographische und historische Erfahrung determiniert haben, andererseits werden theaterästhetische Verfahren entwickelt, um zu dieser Erfahrung vorzustoßen.

Doch was tut "Mi vida después" mit der extremen Erfahrung des Todes, und insbesondere mit jener Todesart, die sich nicht nur wie der gemeine Tod per se der hermeneutischen Erfahrung entzieht, sondern die auch eine gewaltsame Geschichte besitzt und in der unnatürlichen Depräsentation geendet hat? Mit seinem doku-fiktionalen Ansatz versucht das Stück selbst dem überaus opaken Tod von Carlas Vater nachzugehen und die narrativen Varianten, die dazu vorliegen, performativ nachzuvollziehen. In dem Maße, wie Thomas Macho darauf hinwies, die Kulturalisierung des Todes habe die Geschichte der Repräsentationen, insbesondere jene der materiellen "Stellvertretungen" angestoßen¹⁶²⁰, wird in "Mi vida después" nach einem Stück Kreide gegriffen, um eine der vorgestellten Todesarten, und zwar die verifizierte, zu (re)präsentieren. Die Veranschaulichung des Massengrabes, in dem Carlas Vater verendet ist, wirkt infantil, zitiert jedoch auch ein polizeiliches Repräsentationsverfahren und zugleich das Verfahren des *Siluetazo*, bei dem im Jahr 1983 ein kontra(re)präsentativer Ausdruck für die Abwesenheit der *desaparecidos* gefunden wurde, indem auf der *Plaza de Mayo* gedoppelte Umrisse der gewaltsam Depräsentierten angefertigt wurden.

¹⁶²⁰ Siehe erneut Macho, "Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich" S. 91 und S. 103f. (Kursivierung beim Autor).

Science Fiction: *Fast forward* in die Zukunft

Wie einige Produktionen jener argentinischen Intellektuelle belegen, die unter und vor der Diktatur tätig waren, bieten sich Rekurse der Science Fiction oder zumindest Zitationen aus dem inventarischen und diskursiven Bereich des Genres dazu an, Gewalt- und Depräsentationserfahrung zu übersetzen. Pavlovskys "El Señor Galíndez", Valenzuelas "Aquí pasan cosas raras" oder auch Oesterhelds *El Eternauta* beweisen dies vor allem dort, wo es darum geht, Wahrnehmungs- und Gedächtnisparadoxien zu fassen, die mit sozialem und politischem Schrecken zu tun haben. Mythologeme und Psychologeme wie die *Alien Abduction*, die (para-)wissenschaftlichen Bestandsaufnahmen und fiktiven Welten gleichermaßen Stoff bieten, haben sich im Laufe dieser Untersuchung als Elemente einer ästhetischen Medialisierung des erzwungenen Verschwindens erwiesen. Dazu kommt, dass die Science Fiction teilweise Verfahrensweisen des Agenten-Genre aufgreift und deswegen hier für die Annäherung an Erfahrungen, die unter Überwachungssystemen gemacht wurden, besonders adäquat ist.

In "Mi vida después" findet all dies Resonanz. Die letzte Szene des ersten Aktes nennt sich deswegen explizit "Science Fiction".¹⁶²¹ Die Szene ist sehr kurz gehalten. Liza Casullo singt darin einen Song, in dem es um eine Zeitreise in die Vergangenheit geht. Das lyrische Ich trifft "in einer Stadt, die es nicht mehr gibt" auf seine Eltern, die so alt sind wie die gegenwärtige Liza. Eine simple Analepse, die allerdings mit einer Szene aus dem dritten Akt in Verbindung zu bringen ist ("Lo que me queda"), in der Liza sich mit dem literarischen Werk ihres Vaters auseinandersetzt und dessen ersten Roman *Para hacer el amor en los parques* als ihr Lieblingsbuch definiert.¹⁶²² Im Jahr 1970 in die Buchläden gekommen, 1971 unter Onganía als "unmoralisch" eingestuft und per Dekret verboten, fängt dieser Text von Nicolás Casullo die drückende politische Stimmung und die nationale Dekadenz im Argentinien der frühen 1970er Jahre ein, während er sich gleichzeitig über den traditionellen Eurozentrismus und die neoavantgardistischen Eitelkeiten der nationalen Literaturproduktion amüsiert.¹⁶²³ Liza trägt eine Stelle aus dem Buch vor, in der sie den Entwurf zu einer "Revolution der Zukunft" zu erkennen meint. Tatsächlich entstand Nicolás Casullós Text in einem Moment, in dem der Autor zwischen dem obligatorischen Intellektuellen-Flirt mit Paris und einer politisch motivierten, zu jener Zeit unter Links-Intellektuellen ebenso üblichen Reise nach Havanna schwankte. Literarisch stand er unter dem Einfluss der neophantastischen Verfahrensweisen Cortázers (gekonnte Systemsprünge, Einbrüche des Irrealen etc). In der Passage, die Lisa zitiert, haben tausende

¹⁶²¹ Vgl. Arias, *Mein Leben danach*, S. 52f.

¹⁶²² Nicolás Casullo, *Para hacer el amor en los parques*, Buenos Aires 1969, hier S. 106-108.

¹⁶²³ Siehe hierzu Silvina Freira, "Si hay creencias fuertes, no hay grandes debates", Gespräch mit Nicolás Casullo über *Para hacer el amor en los parques*, in *Página/12* vom 12. Mai 2006, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-4686-2006-12-05.html>. (15. 2. 2011).

Mongolen Buenos Aires fest im Griff. Illuminiert und durch aromatisierte Pillen aufgeputscht, werden sie von Pampa-Straußenvögeln und vollbusigen, aus den andinen Peripherien in die Stadt drängenden Weibern begleitet. Die schrille Gemengelage fällt in epochales Revolutionsgeheul und läutet eine neue Zeit ein. *Para hacer el amor en los parques* entwirft zweifelsfrei eine utopische Farce, an deren Zitation "Mi vida después" sogleich mit einem Teil anschließt, der den Titel "Fast forward" trägt.¹⁶²⁴ Hier setzt ein 'vorspulender', multiperspektivischer, etwas aleatorischer 27-Jahre-Schnelldurchlauf ein. Er reicht von 1982, dem Jahr des Falklandkriegs, bis 2009, dem Uraufführungsjahr von "Mi vida después", und juxtaaponiert nationalgeschichtliche, politische und soziale Eckdaten dieser Zeitspanne mit sich zeitgleich ereignenden biographischen Momenten der jeweils auf der Bühne Sprechenden. Konkret kombiniert dieses *Fast forward*:

- 1989 die **Hyperinflation**, den **Rücktritt von Alfonsín** und die **Machtübernahme Menems** mit einem Erlebnis im **Leben von Blas**, bei dem dieser beinahe umkommt und sich in seinen Lebensretter verliebt
- 1997 die **Angleichung des Peso an den Dollar** mit einer deswegen möglichen **Europareise Carlos**
- 2001 den argentinischen **Bankencrash** mit einem **Beinbruch von Pablo**
- 2003 die **Interimspräsidentschaften** seit 2002 und die **Amtsübernahme Néstor Kirchners** mit einer weiteren **Geschichte von Blas** (der 28-jährig das Radfahren erlernt)
- 2004 ohne historischen Nexus: die **Geburt von Marianos Sohn** Moreno
- 2007 die **Wahl Cristina Kirchners zur Präsidentin** mit einem **ersten Zahn** des zweiten Sohns von Mariano
- 2008 die **Proteste der Agrarverbände** gegen die Steuerpolitik mit dem **Tod Nicolás Casullós**
- 2009 ohne biographischen Nexus: die **Weltwirtschaftskrise**¹⁶²⁵

Zwar endet diese Szene in der Bühnengegenwart, aus der retrospektiven Sicht des Stückes gesehen handelt es sich dabei aber noch um die Zukunft.

Objets de mémoire: Tonbänder, Schildkröten, Gerichtsakten

Die Technik des Vorspulens – von dem Moment des sich abzeichnenden Endes der Diktatur im Jahr 1982 bis zur Aufführungsgegenwart von "Mi vida después" – kongruiert mit der medialen Logik einiger Erinnerungsträger, die in dem Stück zum Einsatz kommen, darunter ein Tonband mit der letzten Aufzeichnung der Stimme von Marianos Vater und eine Tonspielkassette von Lizas Eltern. Beide Träger firmieren als effektive *Supports* von "Mi vida después", da sie einen immer wieder neuen Zugang zur Vergangenheit möglich machen. Die mittlerweile historisch gewordenen magnetischen Speichermedien geben das Aufgezeichnete nach dem Willen derer, die sie bedienen, akustisch wieder, wobei auch die Abspielrichtung bestimmt werden kann. Ebenso

¹⁶²⁴ In der deutschen Buchversion ist dies das eigenständige 4. Kapitel.

¹⁶²⁵ Vgl. Arias, *Mein Leben danach*, S. 110f.

möglich sind Beschleunigungen – sie rufen akustische Komprimierungen hervor (in Form der leiernden Töne, die eine Kassette beim Vor- oder Rückspulen produziert).

Die in "Mi vida después" eingesetzten Medien erfüllen einen (mnemo-)technischen und einen fiktionalen Zweck. Dies geschieht insbesondere dort, wo die Zeit, in der sie ihren Aufzeichnungsdienst geleistet haben, performativ rekonfiguriert wird. Hierauf bereitet "Mi vida después" vor, indem das Stück nicht nur mit dem Klamottenberg beginnt, sondern auch mit einer Schau auf die im 3. Akt narrativ nähergebrachten Gegenstände, die den Schauspieler/innen von ihren Vätern bleiben.¹⁶²⁶ Sie alle, darunter das Tonband, das den Moment festgehalten hat, in dem Mariano ein letztes Mal mit seinem Vater gesprochen hat, sowie die Kassette der Familie Casullo, werden vor eine Kamera gehalten und auf die Leinwand projiziert. Damit werden sie als aparte *objets de mémoire* initiiert, d.h. in ihrer mnemonischen Schlüsselrolle präsentiert. Anschließend setzten die Schauspieler/innen diese Objekte medial in Funktion. Damit das Tonband seinen Erinnerungsbeitrag erbringen kann, muss Mariano das Abspielgerät in Gang bringen. Dies tut er an der Seite seines Sohnes, der im Jahr 2009 in dem Alter ist, indem auch Mariano war, als sein Vater verschleppt wurde. "Mi vida después" reinszeniert die auf dem Band festgehaltene Gesprächssituation zwischen Vater und Sohn, und im Theatersaal wird die Stimme des gewaltsam Verschwundenen hörbar.¹⁶²⁷

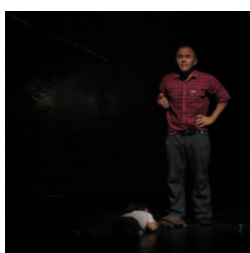


Abbildung 234: Mariano Speratti mit seinem Sohn und dem Tonband

Abbildung 235-236: Blas Arrese Igor mit der Schildkröte seines Vaters, die die Frage nach der Zukunft Argentinien beantwortet soll

Ein Pendant zu dieser medialen und doku-fiktionalen Reise in die Vergangenheit – zu der auch ein von Liza auf der Bühne erstellter Film über die Flucht ihrer Eltern gehört, in der die Familienkassette ins Spiel kommt¹⁶²⁸ – stellt die Schildkröte von Blas' Vater dar. Blas' Vater gehört zu den noch lebenden Eltern, um die es in "Mi vida después" geht; das Tier, von Blas als Überlebenskünstlerin beschrieben, besitzt dessen Alter. Als Blas das adivinatorische Talent des Reptils erwähnt, verlangt Carla, die Schildkröte möge Auskunft darüber geben, ob es im

¹⁶²⁶ Vgl. dies., ebd., S. 11.

¹⁶²⁷ Ebd., S. 85.

¹⁶²⁸ Vgl. ebd., S. 62ff. In der Szene "Das Exil" lässt Liza die Zeit, in der ihre Eltern sich auf die Flucht vorbereiteten, von Blas und Carla wie in einem Film nachspielen. Dabei wird auch von der Kassette gesprochen, die zwischen Argentinien und Mexiko hin- und her verschickte wurde. Die Familie von Liza übermittelte darauf Nachrichten: neben Bemerkungen zur argentinischen Inflation befinden sich darauf Kommentare zu Lizas bevorstehender Geburt.

Argentinien der Zukunft eine Revolution geben werde. Blas schreibt mit Kreide ein Ja und ein Nein auf den Boden. Die Schildkröte läuft auf die Antwort zu (siehe erneut Abbildung 232), die selbstredend von Aufführung zu Aufführung variiert.¹⁶²⁹ Wenn Liza Casullo einige Szenen später aus der science-fiktionalen Revolutionsfarce ihres Vaters vorliest, rekuriert sie auf diese Reptil-Episode.

Dass für die Beantwortung der Frage, ob es in Argentinien eine Revolution geben werde, ausgerechnet eine Schildkröte hinzugezogen wird, gibt dem Stück eine mythologische Note¹⁶³⁰ wie auch eine humoreske Distanz, die die vielen erschreckenden Details zu verlangen schienen.¹⁶³¹ Anders als beim *Teatro x la Identidad* werden damit Identifizierungsspektakel vermieden¹⁶³², denn selbst die für das Publikum zwar reinszenierten, aber dennoch erschreckenden Aspekte des im Jahr 2003 angestregten und 2009 noch unentschiedenen Prozess gegen Vaninas Vater¹⁶³³, werden in "Mi vida después" nicht skandalisiert. Die Präsentation der Prozessakten hat eine eher informative und zudem pragmatische Qualität: Vanina erklärt auf der Bühne, nach argentinischem Recht könne eine Tochter selbst in dem gegebenen Fall nicht gegen ihren Vater aussagen, ohne ein eigenes Verfahren einzuleiten. Da Vanina ihre Aussage jedoch bereits im Theatersaal gemacht hatte, wurde von dem Obersten Gericht in Buenos Aires eine Ausnahmeregelung geschaffen und Vanina durfte diese offiziell wiederholen. Die Passage ist im unveröffentlichten Manuskript der Autorin nicht enthalten, aber in der deutschen Publikation zitiert:

Vanina: Ich wollte schon lange aussagen, aber laut Gesetz durfte ich nicht gegen den eigenen Vater aussagen, ohne selbst ein Verfahren gegen ihn anzustrengen. Vor einigen Monaten habe ich einen Sonderantrag an die Justiz gerichtet und man hat mir die Genehmigung zur Aussage erteilt. Einer der Gründe, die die Kammer für ihre Entscheidung anführte, war, dass ich meine Zeugenaussage ja schon in einem Theaterstück mache. Jetzt darf ich endlich aussagen. Es ist das erste Mal, dass in einem Verfahren wie diesem eine Tochter gegen ihren Vater als Zeugin auftritt.¹⁶³⁴

Weitere eindrückliche Geschichten, denen es an Unheimlichkeit im strikten Freudschen Sinne nicht mangelt (z.B. die doppelte Identität des Bruders von Vanina), werden zwar aus subjektiver Perspektive, doch sehr vermittelt vorgetragen. Dazu gehört, dass jedes biographische Narrativ stets auch durch Medien wie Tonbänder oder Projektoren kommuniziert wird, die bedient werden müssen – was eine Art operativer Distanz schafft.

¹⁶²⁹ Vgl. ebd., S. 88f.

¹⁶³⁰ Dies meint hier zuvörderst das Trugschluss-Paradoxon von Achilles und der Schildkröte, das versucht zu belegen, dass die Schildkröte mit einem ihr gewährten Vorsprung nicht eingeholt werden kann, weil sich Achilles stets mit dem Einholen des (wenn auch immer kleiner werdenden) Vorsprungs beschäftigen muss. Bewegung ist also womöglich bloßer Schein.

¹⁶³¹ Vgl. Arias, *Mein Leben danach*, S. 123.

¹⁶³² Arias hat während der Erarbeitungszeit des Stückes allerdings die Möglichkeit in Erwägung gezogen, sich an dem Prinzip von TxI zu beteiligen. Vgl. Arias, ebd., S. 122f.

¹⁶³³ Vgl. dies., ebd., S. 96-100.

¹⁶³⁴ Vgl. S. 99.

Der richtige Sound? Pink Panther erinnert an Jorge Videla

Als Mariano mit seinem Sohn das Tonband mit der Stimme seines Vaters laufen lässt, wirkt eine weitere Distanzierungstechnik, die darüber hinausreicht, dass die zwei sich mit einem alten Gerät befassen müssen, um den gewaltsam Verschwundenen zu vergegenwärtigen. Zum einen ertönt in dieser Szene die *Marcha Peronista* als Hintergrundmusik, zum anderen gehen dieser musikalischen Einlage einige Takte "Pink Panther" voraus. Außerdem sind diese zwei Musikstücke Teil der Tonbandaufnahme.¹⁶³⁵ Wieso aber wird der Marsch, der zum ersten Mal im Jahr 1948, also in der Zeit des frühen Peronismus auch unter dem Namen "Los muchachos peronistas" in der *Casa Rosada* gesungen wurde und späterhin in Tango-, Jazz-, Vals- und Chacarera- und sogar Rock-Versionen fortlebt¹⁶³⁶, mit dem Titelsound von Blake Edwards Gaunerserie *The Pink Panther*¹⁶³⁷ kombiniert?

Da Marianos Vater bei der *Juventud Peronista* war, kann der Marsch gewissermaßen als seine Titelmelodie aufgefasst werden; der Sound des Panthers gibt mehr zu denken. Er führt zu Deleuzes und Guattaris Anmerkungen aus *Mille Plateaux*, wo diese formulieren, der Rosarote Panther imitiere und repräsentiere nichts, sondern sei darauf spezialisiert, seine Welt pink zu tönen, um mit ihr zu verschmelzen und schließlich selbst nicht mehr wahrnehmbar zu sein: "La Panthère rose n'imité rien, elle ne reproduit rien, elle peint le monde à sa couleur, rose sur rose, c'est son devenir-monde, de manière à devenir imperceptible elle-même, assignifiante elle-même, faire sa rupture, sa ligne de fuite à elle, mener jusqu'au bout son 'évolution parallèle'".¹⁶³⁸

Auf der anderen Seite wird anlässlich des Todes von Jorge Videla am 17. Mai 2013¹⁶³⁹ in der argentinischen Presse daran erinnert, dass der ehemalige Diktator von seinem Kollegen Massera "pantera rosa" genannt wurde.¹⁶⁴⁰ Deswegen wurde anlässlich der Eröffnung der

¹⁶³⁵ Vgl. S. 84f.

¹⁶³⁶ Zur Geschichte dieses justizialistischen bzw. peronistischen Marsches siehe Jorge Llistosella, *La marcha peronista. El enigma de su origen, la resolución del misterio y el papel decisivo de Evita en esta historia: una historia de plagios y vanidades*, Buenos Aires 2008.

¹⁶³⁷ Blake Edwards, *The Pink Panther*, USA 1936, 115 Minuten. Die Serie umfasst sieben Folgen, von denen die letzte in den neunziger Jahren entsteht. Außerdem geht eine Zeichentrickserie daraus hervor.

¹⁶³⁸ Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Milles Plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 2, Paris 1980, S. 18.

¹⁶³⁹ In Rückblick auf Kapitel 4 sei an dieser Stelle angemerkt, dass nach der Bestattung des ehemaligen Diktators am 23. Mai 2013 auf einem privaten Friedhof in Pilar, dem Luxuswohngebiet des bonaersener Verwaltungsbezirks Partido, ein *escrache* organisiert wird, den der zuständige Bürgermeister toleriert. In den Graffiti, die hier entstehen, wird Videla unter anderem als "malparido" bezeichnet.

¹⁶⁴⁰ Den Spitznamen erhielt Videla wegen seiner Schlacksigkeit und seiner Art zu gehen. Vgl. "'La Pantera Rosa' Videla, en vida: 'no están ni vivos ni muertos, están desaparecidos'", ohne Autor/in, in *ABC internacional* vom 18. 5. 2013, <http://www.abc.es/internacional/20130518/abci-videla-vivos-muertos-desaparecidos-201305181314.html>. Bereits im Jahr 1975 stellt das Magazin *Gente* (Nr. 528) auf seinem Titelbild den Pink Panther ("Reportaje a un Fenómeno") und Videla ("Quién es-Qué piensa") nebeneinander. Zum Einsehen auf einer Site zum Verkauf historischer Zeitschriftenausgaben: <http://www.masoportunidades.com.ar/aviso/4329911-gente-528-la-pantera-rosa-videla-vilas-river-campeon-75-disponible-en-capital-federal>. Heute steht die Figur des Pink Panther im

Fussballweltmeisterschaft im Jahr 1978, als Videla auf die internationalen Vorwürfe, im Land würden Menschenrechte massiv verletzt, offiziell antwortete, die Argentinier seien "derechos y humanos"¹⁶⁴¹, auch das musikalische Leitmotiv der Panther-Gaunerserie gespielt. Die Weltmeisterschaft war eine spektakuläre Antwort auf die von *Amnesty International* vorgetragene und von den *Madres de Plaza de Mayo* bestätigte Kritik, der sich Argentinien ausgesetzt sah. In "Mi vida después" klingt all dies als musikalischer Subtext auf: Der jazzige Panther, der in der ursprünglichen Kriminalkomödie nur eine paratextuelle Figur und zudem Metonymie für den rosaroten Diamanten ist, um den es in der ersten Folge der Edwards-Filme geht, erfährt bei Arias also eine weitere Transposition. Obgleich er in Argentinien mit der Figur des ehemaligen Diktators assoziiert ist, und auch dies in "Mi vida después" anklingt, verliert das Theaterstück nichts von seiner Leichtigkeit. Fast scheint es, als werde auf Deleuze und Guattari verwiesen, die im Zusammenhang ihrer Rhizom-Theorie nämlich noch deklamieren: "Soyez la Panthère rose". Das popkulturelle Tricktier figuriert den Denkern der Deterritorialisierung zufolge eine Weltaneignung, die eher Weltwerdung ist, weil der Panther eine raffinierte Tarnkultur an den Tag legt, die ihn eins mit seiner Umwelt werden und sie doch auch fliehen lässt.

Ob Arias oder ihre Schauspieler/innen die französischen Autoren gelesen haben, sei, obwohl es zu vermuten ist, dahingestellt: Interessant ist hier, dass durch die Zitation des Henry Mancini-Jazzstückes plötzlich die Figur des Diktators Videla – der sich als Repräsentant eines gewissermaßen arhizomatischen Systems verstehen ließe – im Raume steht, und, mit Deleuze und Guattari gesprochen, subtextuell dazu aufgerufen sein könnte, selbst noch in diese diktatorische Figur zu schlüpfen, um sie zu deterritorialisieren. Denn Deleuze und Guattari schreiben auch: "Ne suscitez pas un Général en vous! Pas des idées justes, juste une idée (Godard) [...]. Soyez la Panthère rose [...]"¹⁶⁴² Dass der Panther trickreiche, souveräne Verschwindenstechniken beherrscht, kommt außerdem hinzu.

Doch zurück zu Mariano und seinem Sohn. Die Aufnahme, die sich die beiden auf der Bühne vor dem Hintergrund der "Marcha Peronista" und des Pink Panther-Stückes anhören, lässt eine paternale Stimme, dessen Sprecher vom Videla Regime ermordet und verunsichtbart wurde, zusammen mit der filialen Stimme eines auf der Bühne Stehenden erklingen, der um viele Jahre gealtert ist und nun selbst Vater ist. Was genau ist zu hören? Nach einer kurzen Erklärung von Mariano, er werde seine Lieblingsstelle vorspielen (Mariano: "Ésta es la parte que más me gusta, mi padre diciendo mi nombre"), ist in dem Script von Arias nach der ebenso kurzen Regieanweisung ("*Escucha. Se escucha la voz del padre que lo llama.*") folgende Transkription zu lesen:

Verdacht, ein Kulturemblem der Neonazi-Szene zu sein. Siehe Wolf Schmidt, "15 Minuten Menschenhass" in *TAZ* vom 16. November 2011: <http://www.taz.de/!81990/>. (Alle Internetquelle besucht am 25. 5. 2013).

¹⁶⁴¹ Von mir am 25. 5. 2013 notierte Aussage eines Zeugen.

¹⁶⁴² Deleuze und Guattari, *Milles Plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 2, S. 36.

Voz en la cinta: "Mariano... a ver... "Papá", decí, "papá". Por ejemplo, si uno te muestra un auto... ¿Qué es esto? ¿Qué es esto? (responde voz de Mariano niño) ¿Qué? ¿Cómo? ¿Y el auto? Papá... No, es para hablar éso, no para oír, ¿lo único que sabés vos es oír? Mariano... Mariano... ¿Qué es? ¿Vas a hablar un poquito? Decí: Hola, hola. Hola Mariano. Hola Mariano... Hola Ma... Mariano, cómo te va. Hola. Mariano, ¿estás...? Apagá... Apagá, apagá. Apagá, apagá. ¡Fuerza! ¡Fuerza! ¡Fuerza!"¹⁶⁴³

Diese Szene ist eine der beeindruckendsten von "Mi vida después", und doch fügt sie sich in ein Puzzle aus vielen Szenen ein, bei dem jede für sich besehen mindestens ein Element enthält, das staunen macht. Dennoch hat Arias' Produktion in Argentinien weniger Resonanz gehabt als im Ausland – wo wiederum der Eindruck entstand, das auf der Bühne Enthüllte könne nicht wahr sein:

La diferencia de mostrar [la pieza] en Europa y en Argentina es que en Argentina el público conoce las historias pero se sorprende por la forma de contarlas, por el humor y la intimidad, por los procedimientos de reconstrucción a partir de documentos y ficción, por el cruce de lo personal y la historia del país. En Europa el público no podía creer que lo que los actores contaban era realmente la historia de nuestro país durante la época de la dictadura. Les parecía irreal, como una película siniestra o un cuento violento y absurdo... Y a la vez, estaban muy conmovidos de escuchar la historia de una generación que carga con la historia de otra generación, cuyos rastros están borrados, incompletos.¹⁶⁴⁴

Wie werden die Kinder sterben?

Arias' Lebens-Reality-Show endet mit einem antizipatorischen Exkurs, in dem die auf der Bühne Stehenden imaginieren, wie sie einmal sterben werden.¹⁶⁴⁵ Carla reserviert für sich einen Schlaganfall-Tod im Jahr 2016, Argentinien gehört mittlerweile zur Bolivarianischen Republik; Pablo ahnt, dass er sich im Jahr 2030 als melancholischer Gaucho inmitten einer monokulturellen Soja-Landschaft erhängen wird, Vanina sieht sich im Jahr 2035 bei einem Autounfall umkommen, Liza an einer Überdosis Drogen, Mariano stellt sich einen irrwitzigen Tod im Jahr 2042 vor, Blas wünscht sich, im Jahr 2060 zu ertrinken. Die Todesarten werden chronologisch aufgezählt und nach der letzten Vorstellung werfen sich alle Protagonist/innen in den elterlichen Kleiderberg. Damit geben sie ihre Stellvertreterwahrnehmung (d.h. die Identifikation mit der Haut ihrer Väter und einiger weniger Mütter) endgültig auf und denken ihr eigenes Lebendigsein zu Ende.¹⁶⁴⁶ Die Stammbaumentwicklung seit den Zeiten eines Eroberers wie Francisco Lugones, die das Stück zu Beginn im Zusammenhang des Lebensnarrativs von Pablo Lugones referiert (1. Akt, 4. Szene: "Arbol genealógico") und über einen Zweig "unsichtbarer Leute" fortführt, in dem

¹⁶⁴³ Arias, "Mi vida después", S. 18. Deutsche Fassung Arias, *Mein Leben danach*, S. 85.

¹⁶⁴⁴ Vgl. Sonia Jaroslavsky, "Una sola vida", Gespräch mit Lola Arias auf *Alternativa teatral*, <http://www.alternivateatral.com/nota485-una-sola-vida>. (15. 2. 2011).

¹⁶⁴⁵ Diese letzte Szene mag auch das im August 2009, d.h. einige Monate nach der Uraufführung von "Mi vida después" zum ersten Mal gezeigte Stück "Yo, en el futuro" von Federico León inspiriert haben. Federico León wurde 1975 geboren. Weiteres hierzu siehe auf *Alternativa teatral*, <http://www.alternivateatral.com/obra14438-yo-en-el-futuro>. (15. 2. 2011).

¹⁶⁴⁶ Diese zeigen sich bereits in den exemplarischen Träumen der Väter. Vgl. Arias, *Mein Leben danach*, S. 74-77.

es weder Helden, Poeten, Folterer, Revolutionäre noch Selbstmörder gibt¹⁶⁴⁷, endet in futuristischen Depräsentationen.

Ausblick: "Sin la bobera del embalaje" oder das Leben tragbar machen

Insgesamt ist Lola Arias' Stück eine "geschickte Dramaturgie"¹⁶⁴⁸ attestiert worden: "Mi vida después" behandle seinen Stoff auf authentische, banale und doch sympathische Weise. Arias' Kollege Spregelburd findet ein noch größeres Lob – er bezeichnet die Produktion schlicht als echtes Theater:

¿Qué historia cuentan [en "Mi vida después", R. B.]? ¿Qué recorte violento, incómodo, inmediato de la Argentina flota en la sala con tan impúdica furia? Aunque el punto de vista esté tomado de antemano (es inevitable) aquí sucede algo fascinante; algo en las antípodas de la farsa politiquera que reina afuera. Es el cruce (siempre violento, siempre huidizo) entre la historia de un país y la historia de algunos individuos de un país. Es política de verdad, sin la bobera del embalaje. Es teatro.¹⁶⁴⁹

Der Echtheitseindruck von "Mi vida después", den Spregelburd apostrophiert¹⁶⁵⁰, entsteht neben dem von Vivi Tellas für ihr *Proyecto Biodrama* eingeforderten persönlichen und doch pluralen Erfahrungshorizont, der auf die Bühne gebracht wird, dadurch, dass mit wenigen Requisiten bzw. (Memoria-)Dingen ausgekommen wird: einer Leinwand, ein paar Kleidungsstücken, einer Reihe visueller Dispositive, Mikro- und Megaphonen. Die Echtheit mag auch aus dem einfachen, gewissermaßen kindlichen Verfahren resultieren, mit dem auf das Fehlen von Bezugspersonen reagiert wird, nämlich spielerisch und progressiv, als handele es sich um ein Fort-Da-Spiel. Im ersten Akt ("El día en que nació") nehmen die, die von ihrem auf-die-Welt-Kommen berichten, stofflichen Kontakt zu ihren Eltern auf, indem sie sich deren Klamotten überziehen. Verkleidet berichten sie vom Alltag, aber auch von politisch entscheidenden Momenten aus der Zeit des erzwungenen Verschwindens. Psychoanalytisch gesprochen wird hier das Realitätsprinzip mit dem Lustprinzip beantwortet. Auf der Bühne lässt sich nachverfolgen, wie sich ein "Bemächtigungstrieb" entfaltet, wie die Abwesenheit von einstigen Bezugspersonen die Regeln des Spiels in Gang setzt.

¹⁶⁴⁷ Vgl. Pablo Lugones in Arias, ebd., S. 36ff.

¹⁶⁴⁸ So Anke Dürr, "Eine persönliche Erinnerung", in *Frankfurter Rundschau* vom 16. August 2009, <http://www.fr-online.de/kultur/theater/eine-persoенliche-erinnerung/-/1473346/2872440/-/index.html>. (15. 2. 2011).

¹⁶⁴⁹ Rafael Spregelburd, "¡Paren de representar!", in *Perfil* vom 23. Mai 2009:

<http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0366/articulo.php?art=14553&ed=0366>. (15. 2. 2011.)

¹⁶⁵⁰ Spregelburd findet das Stück auch deswegen faszinierend, weil es sich von den politischen Spektakeln abhebe, die sich seiner Meinung außerhalb des Theaters zutragen – womit er ähnlicher Meinung wie Ricardo Bartís ist, aber nicht präzisiert, ob "Mi vida después" nicht just auch Impulse aus dieser Art Theatralität aufnimmt.



Abbildungen 237-238: Vanina Falco mit einem Megaphon; Mariano Sperattis Sohn in einer der letzten Szenen

So stehen in "Mi vida después" zwar Opfer der argentinischen Diktatur auf der Bühne – nämlich "hijos" und "hijas" –, das Stück macht diese jedoch nicht nur als Überlebende, sondern auch als Akteur/innen einer Gegenwart präsent, die ihre biographische Situation des "Danach" aktiv gestalten, ohne ihre "vidas después" als autosignifikant aufzufassen. Darin sind sie von Daniel Links Überlegungen abzugrenzen, wo dieser die Kategorie des "Danach" als nicht annehmbar bezeichnet.

"Mi vida después" widmet sich so der Selbstpräsenz der Beteiligten wie auch ihrer Kompetenz zum *Reenactment*, womit wie in allen anderen in diesem Kapitel analysierten Produktionen jede Form der mythologischen Viktimisierung wie der moralischen Stellungnahme ausgeklammert wird.

Darüber hinaus suchen sich die intergenerationellen Memoria-Performances von "Mi vida después" ihre Stützen: sie beziehen sich auf dokumentarisches Material, das biodramatisch wirkt, indem faktuale Aspekte fiktional erweitert werden, wobei zusätzlich metaleptische, metadramatische und metamediale Qualitäten ins Spiel kommen. Diese Verfahren – die womöglich auch dem Dialog zu verdanken ist, den die Dramaturgin mit den Arbeiten von Carri und Bruzzone geführt hat¹⁶⁵¹ – garantieren, dass die Produktion trotz ihrer teilweise bestürzenden Episoden weder pathetisch noch voyeuristisch, sondern kontra(re)präsentativ ist, wie auch Rafael Spregelburd betont:

[...] ¿qué se representa en una representación? "Paren de representar" parece ser no sólo una indignada proclama popular sino también el eslogan de "Mi vida después" [...]. [...] en vez de representar a personajes imaginados por un autor, [los actores] se presentan a sí mismos y cuentan su historia, y la de sus padres. [...]¹⁶⁵²

¹⁶⁵¹ *Los rubios* wie auch Bruzzones Erzählband 76 werden im Anhang der deutschsprachigen Publikation genannt. Daneben sind Texte von Alan Pauls, Pilar Calveiro und Nicolás Casullo aufgeführt Vgl. Arias, *Mein Leben danach*, S. 123. Erstaunlicherweise wird im Original des Stückes auch der Begriff "Los topos" erwähnt: "Vanina: [...] Y mi padre tenía un raro sentido del humor. Cae la bomba nuclear. ¿Cuáles son los únicos seres que salen a la superficie? Mariano: Los topos. Blas: Los bichitos de la humedad. Liza: Las lombrices...". Arias "Mi vida después", S. 14; die deutsche Entsprechung siehe *Mein Leben danach*, S. 71.

¹⁶⁵² Spregelburd, "¡Paren de representar!", *a.a.O.*

5.4.8 Gesamtaufstellung: "Guerrilla estética": Selbstpräsenzen und parodische Identitäten im neuen argentinischen Theater

Die hier vorgestellten Theaterschaffenden, die sich für eine Erinnerung an die Zeit des erzwungenen Verschwindens einsetzen, müssen sich wie alle anderen in den 1970er Jahren geborenen Kulturakteur/innen das Recht auf eine eigene ästhetische Position generationell erst erarbeiten. Nicht von ungefähr sind einige von ihnen – darunter Arias, Daulte und Pensotti – in Vivi Tellas *Proyecto Biodrama* untergekommen, also in einem Projekt, das die Kategorien des Biographischen und Testimonialen in der Formel "ficción real" reformuliert und derart radikalisiert, dass Moreno sogar von "guerrilla estética" spricht.¹⁶⁵³ Zweifelsfrei spielt dabei eine Rolle, dass die unter oder kurz vor der Diktatur Geborenen, die sich an der neuen argentinischen Theaterkultur als Dramaturg/innen und Schauspieler/innen beteiligen, eine politische Geburtsstunde zeichnet, so dass die biodramatische Arbeit unumwunden zu einer politischen wird. "Se declara el golpe militar y un mes después, nazco yo", erklärt Carla im ersten Akt von "Mi vida después", und Vanina spricht: "1974. Muere Perón y nazco yo".¹⁶⁵⁴ Während der Erarbeitungsphase des Stückes indes, im Jahr 2008, erlebt Liza Casullo den Tod ihres 1975 exilierten, also vor dem gewaltsamen Verschwinden bewahrten Vaters. In der letzten Szene des ersten Aktes wird dieser Tod mit einem postdiktatorischen politischen Ereignis, den Protesten der Agrarverbände, juxtaaponiert. Folglich wird in "Mi vida después" zwischen Lebensbeginn und Lebensende sowie zwischen generationellen Zugehörigkeiten nicht allzu streng differenziert, selbst wenn sich diesen äußerst unterschiedliche politische Erfahrungshorizonte einschreiben. Ließe sich angesichts solch irregulärer, teilweise verwirrender Taktiken gar von einer "guerrilla generacional" sprechen, die sich auf den neuen Bühnen manifestiert? Dazu würde auch zählen, dass sich auffällig viele Theaterstücke im gleichen Maße von ästhetischen Mandaten wie von paternalen Mandaten absetzen, die noch aus der Zeit, in der Intellektuelle und Kulturschaffende ermordet wurden, nachwirken. Gerade im Falle des Biodramas und ähnlichen doku-fiktionalen Formen – die sich gleichfalls in der Literatur und den visuellen Medien finden – werden politische Lebenserzählungen der Generation zuvor kritisch analysiert, wie Ana Amado (die im Übrigen Liza Casullos Mutter ist) mit ihrem Hinweis auf die hochtrabende Diktion paternalistischer Guerillero-Testamente betont.¹⁶⁵⁵ So verliert Carla Crespo in "Mi vida después" den letzten Brief, den ihr Vater an ihre Mutter schrieb (5. Szene des 3. Aktes). In diesem Brief, von dem ein *Scan* auf die Bühnenwand projiziert wird, ist politische Passion mit familiärem Pathos in eins gesetzt: Carla, mit der die Mutter zu der Zeit des Briefes schwanger war, erscheint

¹⁶⁵³ Vgl. Moreno, "Padres nuestros", *a.a.O.*

¹⁶⁵⁴ Vgl. Arias, "Mi vida después", S. 1f; Arias, *Mein Leben danach*, S. 15.

¹⁶⁵⁵ Vgl. erneut Amado, "Herencias...", *a.a.O.*, S. 147 und S. 151.

darin als Allegorie jenes Argentinien, das sich der Vater erträumte. Carla kommentiert diese einstige gute Hoffnung ihres Vaters auf ein besseres Vaterland, an dessen Umgestaltung er sich (auch als Vater) beteiligen wollte, recht lapidar. Der Brief ist ein exemplarisches Dokument, doch gleichfalls eine "tumba de papel", weil Carla von ihrem Vater sonst nicht viel geblieben ist.¹⁶⁵⁶

Der Zweifel an der patriarchalen *doxa* der Generation, die während der 1960er und 1970er Jahre intellektuell, kontrakulturell und linkspolitisch in Argentinien tätig gewesen ist, wird im neuen argentinischen Theater mit der Herausstellung der medialen und ideellen "recursos generacionales" verbunden, insbesondere mit der ausgemachten Medienkompetenz jener, die sich daran beteiligen.¹⁶⁵⁷ Die Verfahren, die hierbei angewandt werden, sind in der Regel metamedial und wagen gezielt Experimente mit unterschiedlichen Erinnerungsmedien. Es scheint, dass die Erfahrung der gewaltsamen Depräsentation, die den Nachfahren der Opfer wie auch anderen Kultur/akteurinnen ihrer Generation körperlich und mental innewohnt, besser zu externalisieren ist, wenn es mediale Unterstützung gibt. Angesichts der Tatsache, dass die *desaparición forzada* in einer ausgemachten Mediengesellschaft stattgefunden hat und gleichzeitig mediale Lücken hinterlassen hat, scheint dies nur folgerichtig, selbst wenn das Herumtollen in einem "universo plástico" aus Drehscheiben, Tonbändern und Megaphonen, das Lola Arias auf die Bühne bringt, klamottig wirken mag. Ähnliches gilt für Spiegelburds "El pasado es un animal grotesco", in denen sich Identitätsmutant/innen aus der Mittelschicht mit unterschiedlichen medialen Formen der Vergegenwärtigung einer Vergangenheit verlustieren, die als "groteskes Tier" titulierte ist. In "Señora, esposa, niña, y joven desde lejos" irritiert womöglich, dass ein Verschwundener um seine email-Adresse gebeten wird.

Was aber ist mit den Körpern? In Anbetracht von "Mi vida después" und genauso in Bezug auf jene Theaterstücke, die keinen biodramatischen Ansatz wählen – "Señora, esposa, niña, y joven desde lejos" oder "Un momento argentino" etwa – ließe sich fragen, ob hier, um mit Dieter Mersch zu sprechen, vorrangig eine affirmative Kraft des Faktischen auszumachen ist, also ob die Körper, die in ihnen auftreten, allein in ihrer Selbstpräsenz bezeugen, dass nach der 1976 systematisch Menschen verschwanden, und dies vor allem dann, wenn einige von jenen, die auf der Bühne agieren, zu ihren Nachfahren gehören (wie im Falle von "Mi vida después"). Gabriel Gatti zufolge sind die Kinder der Verschwundenen "trozos vivientes del desaparecido": werden sie als solche auf der Bühne sichtbar, gleich, in welchem Grad sie sich mit ihrer biographischen und genealogischen Situation identifizieren?¹⁶⁵⁸ Und wie wären diejenigen zu bezeichnen, die

¹⁶⁵⁶ Vgl. in Arias, *Mein Leben danach*, S. 102f.

¹⁶⁵⁷ Vgl. Moreno, "Padres nuestros", a.a.O.

¹⁶⁵⁸ Vgl. Gatti, *El Detenido - Desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, S. 145.

neben ihnen stehen, aber Kinder von Tätern sind, wie im Falle von Vanina Falco? Ist Vanina die lebendige Referenz auf einen "desaparecedor"?

Lebendigkeit ist in "Mi vida después" ein zentrales Konzept. Das besagt allein schon der Titel des Stückes. Doch anstatt der einstigen Lebendigkeit der *desaparecidos* und wiederum der dreisten Lebendigkeit der "desaparecedores" Präsenz zu verleihen, ist es eben das Leben nach dem Verschwinden, das ausgewiesene Selbstpräsenz erlangt. Allein ist diese Präsenz weder performativ noch historisch autonom. Wenn Pablo Lugones entfesselt seinen Malambo tanzt, oder die elterlichen Klamotten zum Erinnerungsteppich werden, findet ein Rekurs auf die clownesken und burlesken Verfahrensweisen statt, die das argentinische Theater in den 1960er und 70er Jahren entwickelt hat und die die Diktatur zu annullieren versuchte.

Deswegen wundert es auch nicht, wenn Gatti das Parodische als "palabra clave" der ästhetischen Produktionen der Nachfahren von Verschwundenen ausmacht. Wie einige andere mit dem Thema befassten Theoretiker/innen argumentiert er mit Judith Butler, um auszuloten, wie sich identitäre Gesetze parodisch variieren oder transformieren lassen, gerade dann, wenn sie auf Verlusterfahrungen gründen.¹⁶⁵⁹ Gatti formuliert: "La parodia no es una burla; es un mecanismo sobre el que se conforman narrativas reflexivas sobre "Uno" y "Unos", sobre "Nosotros" y "Otros", sobre el "quién soy" y el "quién somos" [...].¹⁶⁶⁰ Also zertanzt Pablo mit seinem Malambo die elterlichen Klamotten, als handele es sich um "viejos yoes"¹⁶⁶¹ und vergegenwärtigt sich selbst über die Tanzlust genauso wie über die Erinnerung an die ideologischen und insbesondere biopolitischen Zurechtweisungen, die sein Vater unter der Diktatur erfuhr.

Dieser Überlebenstanz, der inmitten einer trivialen Medien- und Gegenstandswelt vollführt wird, hat wenig mit den robotischen Körperformationen aus der mythologisch-prothetischen Objektwelt von *Periférico de Objetos* gemein. In "Mi vida después" wie auch in anderen Stücken, die Teil von Tellas' *Proyecto Biodrama* sind, werden die Körper nicht als antireferentiell hypostasiert, sondern sind Teilnehmer eines Unternehmens, in dem subjektive Erinnerung und soziale Geschichte szenifiziert werden. Andererseits grenzt sich "Mi vida después", auch wenn Arias die Idee in Erwägung zog, dessen Prinzip aufzugreifen, weil das Skandalon, dass mehrere hundert Nachfahren der Opfer des erzwungenen Verschwindens noch nicht gefunden wurden, fortbesteht, von dem kampagneartigen Modus des *Teatro x la Identidad* ab. Auch "Señora, esposa, niña, y joven desde lejos" von Bertuccio oder Spregelburds "Un momento argentino" erfüllen nicht die Bedingungen eines Theaters, das dazu beitragen könnte, die wahre Identität von Menschen herauszufinden.

¹⁶⁵⁹ Ders., ebd., S. 147f. Kursivierung bei Gatti.

¹⁶⁶⁰ Gatti, *El Detenido - Desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, S. 148.

¹⁶⁶¹ Vgl. Moreno, "Padres nuestros", a.a.O.

Ebensowenig Gatti geht mit der Identität der Nachfahren der Verschwundenen indikatorisch um. Im Gegenteil verweist er auch noch auf die Cyborg-Denkerin Donna Haraway, um von einem neuen Beobachtungsstandort zu sprechen, der sich der eigenen Involviertheit, doch ebenso der Option auf Transformation bewusst sei. Der Sohn des im Juni 1976 verschwundenen Gewerkschaftsführers Gerardo Gatti¹⁶⁶² übernimmt Haraways Begriff des "testigo modesto mutante" und wendet ihn auf sich und andere Akteur/innen seiner Generation an, die das erzwungene Verschwinden in Augenschein nehmen; er selbst nimmt in seiner soziologischen Studie einen bewusst getrübbten wissenschaftlichen Beobachtungspunkt ein und wählt als sensiblen "lugar de enunciación" die eigenen Schuhe.¹⁶⁶³ Von dort aus tut er kund, dass die Erfahrung des erzwungenen Verschwindens nicht in erster Linie als identitäre Katastrophe zu lesen sei, sondern vielmehr als eine Kondition, die eben die Ausbildung parodischer Identitäten anstoße.

Wie gestaltet es sich nun, als Kind von Verschwundenen parodisch tätig zu sein? Es heißt, jeder Hermeneutik des Verschwindens gegenüber skeptisch zu sein, ja diese gar für die eigentliche Katastrophe zu halten, weil die *desaparición forzada* mitnichten ausgelegt werden kann. Diese Einstellung vermitteln die meisten der in dieser Untersuchung vorgestellten Arbeiten, allen voran Carris Film *Los rubios*, in dem ganz programmatisch nicht auf das gehört wird, was die Zeitzeug/innen zum ideologischen Erfahrungshorizont jener Zeit sagen, in der das erzwungene Verschwinden stattgefunden hat. Was nämlich geblieben ist, ist nicht der Idealismus der 1970 Jahre, sondern die Abwesenheit jener, die wegen ihrer Überzeugungen ermordet wurden. Die Krux sei, so Gatti, dass diese Absenz, weil sie permanent sei, nicht bewältigt, sondern höchstens bearbeitet werden könne: "Esto es lo que hay". La catástrofe vino para quedarse, no se supera, no se reemplaza. Se gestiona[.]¹⁶⁶⁴

5.5 Zusammenfassung: "Todo hizo crac": Die neue Memoria

CURA: ¿Desobedecés a tus papás?

PRINCESITA MONTONERA: No tengo a mis papás. Están desaparecidos.

Mariana Eva Perez

In diesem 5. Kapitel wurden ästhetische Produktionen von jungen Kulturakteur/innen vorgestellt und analysiert, die sich mit dem erzwungenen Verschwinden während der letzten argentinischen Diktatur befassen. Die ausgewählten Autor/innen und Künstler/innen sind teilweise von der *desaparición forzada* persönlich betroffen, aber unter dem Namen "Camada

¹⁶⁶² Siehe den Eintrag auf *Proyecto Desaparecidos*: <http://www.desaparecidos.org/arg/victimias/g/gattig/>. (15. 2. 2011).

¹⁶⁶³ Gatti, *El Detenido - Desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, S. 14. Gatti bezieht sich bei der Bezeichnung seines Standortes auf Donna Haraway.

¹⁶⁶⁴ Gatti, *ebd.*, S. 135.

Cadáver" auch explizit mit nicht betroffenen Kulturschaffenden zusammengefasst, weil sie beim Umgang mit der Vergangenheit andere Kriterien als die "generación HIJOS" haben. Diese Untersuchung geht demnach zum einen von zwei Memoria-Generationen aus – im 3. Kapitel von jener, die in den 1970er und 1980er Jahren aktiv und deswegen auch direkt von Verschwinden bedroht war, und im 4. Kapitel von einer solchen, die zu dieser Zeit auf die Welt kam, also die Diktatur nicht aktiv erlebt hat. Im 5. Kapitel dann unterscheidet sie zusätzlich die ästhetischen Prämissen der "Camada" von den interventionistischen Memoria-Aktionen der "generación HIJOS", um die ästhetischen Verfahrensweisen als besonders innovativ zu extrapolieren.

Was ist das spezifisch Neue an den Auseinandersetzungen mit der politischen und sozialen sowie ethischen und phänomenologischen Katastrophe der *desaparición forzada*, die diese Untersuchung interessiert haben? Neben der grundlegenden Tatsache, dass sie aus einer dezidiert generationellen (und filialen) wie auch betroffenen Perspektive, und doch vorrangig unter Anwendung spezifischer ästhetischer Vorgehensweisen entstanden sind, fallen die experimentellen Anwendungen ins Auge. Erst einmal nehmen die ausgewählten Künstler/innen und Autor/innen Anleihen aus der Postmoderne auf, sie hypermodernisieren sie allerdings auch, weil sie mit neuen Medienkompetenzen aufwarten. Dazu kommen operative Verfahren, die fragmentarisch, situativ sowie metamedial ausfallen und darüber hinaus gewagte Distanzierungsstrategien implizieren.

Diese Distanzierungsverfahren sprechen davon, dass der repräsentationskritische Zweifel "¿Alguien vió alguna vez a un desaparecido?" der – wie auf den ersten Seiten dieser Untersuchung zitiert – in Manuel Vázquez Montalbáns Roman *Quinteto de Buenos Aires* geäußert wird, eine große Anzahl der Akteur/innen der "Camada Cadáver" ganz subjektiv betrifft, weil sich unter den Verschwundenen teilweise ihre eigenen Eltern befinden. Also stellen sich die untersuchten Arbeiten vermittelt mnemischer, mnemonischer und medialer Experimente dem Debakel, dass die Opfer des Regimes gewaltsam depräsenziert wurden und auch nach ihrem Tod nicht lokalisiert werden konnten – und distanzieren sich sogleich aus emotionalen Gründen davon.

Die Unverortbarkeit der *desaparecidos* scheint außerdem dazu zu führen, dass das postmoderne Mandat einer anti-mimetischen Ästhetik untergraben wird. Denn die meisten Werke rücken, gerade bei emotionaler Distanznahme, der Abwesenheit mit ausgemacht gegenwärtigen und materiellen Verfahren 'auf den Leib', um mit Präsenzen und Selbstpräsenzen regelrechte Gegen-Abwesenheiten zu schaffen. Diese materiellen Herausstellungen sind gleichzeitig Folge der Erkenntnis, dass die *desaparición forzada* die Medien irritiert, und zwar auf eine

Weise, die die in Kapitel 1 dieser Untersuchung behandelten Varianten des Verschwindens – Verunsichtbarung, Trauma, Tod, Vergessen – ins Extrem führt und insgesamt die in Kapitel 2 dargelegten Verfahrensweisen gegen das Verschwinden extrem herausfordert.

Wenn diese Arbeit auch nicht genetisch zwischen jenen Kulturakteur/innen unterscheidet, die vom erzwungenen Verschwinden betroffen sind und solchen, die es nicht sind, fragt es sich dennoch, was die ästhetischen Produktionen von Kindern Verschwundener im Speziellen kennzeichnet. Folgt man Gatti, dann sind deren Werke im wahrsten Sinne des Wortes außer-ordentlich innovativ. Sie erneuern die Erinnerung an das erzwungene Verschwinden, weil sie – um noch einmal im Sinne der Parodie zu argumentieren – "Gegenlieder" anstimmen, in denen Identität als eine übertriebene Kategorie erscheint. Natürlich tragen allein schon die neuen Medien dazu bei, dass aktuelle Kulturakteure Identität eher als instabile Kategorie verstehen. Der Annahme, dass sich Kinder von zwangsweise Verschwundenen aber über ihre außer-ordentliche Herkunftssituation – die der "familia rota" – zu definieren haben, als wirke ihre soziale und genetische Identität wie eine Vorgabe für ihr künstlerisches Schaffen, verursacht trotz der Tatsache, dass manche "hijos" und "hijas" eine falsche Identität gehabt haben, weil sie Opfer von Entführung und illegaler Adoption wurden, eine weitere neue Identitätskritik. Und doch nutzen die in diesem Kapitel hauptsächlich in den Blick genommenen Werke von Kindern Verschwundener auch wieder identitätsstiftendes Material, um sich dem Thema zu nähern. Viele der Arbeiten gehen mit intimen Dokumenten um, z.B. Fotos aus Familienalben. Allerdings setzen sie darauf, dass dieses Material residual ist. Das heißt einerseits, dass es als Metonymie für die gewaltsam produzierte Abwesenheit der Eltern und der Verschwundenen insgesamt aufgefasst wird, andererseits Voraussetzung für ein experimentelles künstlerisches Schaffen ist, das mit Resten auskommen will. Daraus ergibt sich Gatti zufolge eine "narrativa de la ausencia", die unterschiedliche Modi ausprobiert, um die Abwesenheit zu bearbeiten, nämlich entweder solche, die die Abwesenheit ausfüllen, oder solchen, die sie einkreisen. Der Autor zitiert eine "hija": "Esa ausencia, en la que se convirtieron tus padres, va como variando muchísimo, ¿entendés?, va cambiando, vas cambiando todo el tiempo tu sensación con respecto a esa ausencia [...]", und fügt selbst hinzu: "... y a veces se gestiona de una manera y a veces se gestiona de otra, por ejemplo en ocasiones buscando rellenarla y otras veces buscando rodearla."¹⁶⁶⁵

Auch in dieser Untersuchung kann zu dem Schluss gekommen werden, dass in den narrativen wie in den poetischen, in den visuellen wie in den performativen Bearbeitungen des

¹⁶⁶⁵ Gatti, *El Detenido - Desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, S. 136.

Verschwindens die "borradura", die Auslassung oder Ausradierung, eine wichtige Bezugsgröße ist und sich schließlich in eine ästhetische Kategorie wendet, da viele der relevanten Produktionen selbst Leerzeichen setzen und simulative oder metaleptische Strategien anwenden. Sie evidenzieren damit, dass das gewaltsame Verschwinden zwar mit kontrainformativen und stofflichen als auch performativen Akten beantwortet werden kann, seine Krux aber gerade in der Unfassbarkeit liegt, d.h. darin, dass Körper gewaltsam entfernt wurden und dass das, was sie erlitten haben, nicht mehr kommuniziert werden kann. Die meisten Werke bestätigen in ihrer Ästhetik selbst das Prinzip des Verschwindens, der Undeutlichkeit, der Entfernung – schlüsseln es aber gleichsam auf, sind also nicht nur metamedial, sondern auch metaperzeptiv.

Die Ergebnisse dieses umfangreichen Kapitels sollen erneut in Formen von Tabellen zusammengefasst werden, die analog zu den am Ende von Kapitel 3 aufgeführten Übersichten sind. Die transgenerationelle Verknüpfung, die diese Untersuchung angestrengt hat, wird so noch einmal deutlich. In diesem 5. Kapitel ging es um Werke von Félix Bruzzone, Mariana Enríquez, Martín Gambarotta, Virginia Giannoni, Lucila Quieto, Albertina Carri und Lola Arias sowie einige andere Autor/innen und Kunstschaffende, deren Arbeiten nicht im Detail analysiert, aber kurz porträtiert oder anzitiert wurden. In der Übersicht sind die signifikantesten von ihnen aufgeführt. Die Großzahl von ihnen stammen von Kulturschaffenden, die in den 1970er Jahren geboren wurden, also die Diktatur in sehr jungen Kinderjahren erlebt haben und deswegen nach einem Gespräch mit Martín Gambarotta als ein "Wurf" von Kulturschaffenden aufgefasst wurden, einige kommen noch aus einer Zwischengeneration.

Die großen Analyseteile, denen Porträts der Autor/innen vorangestellt sind, gelten der "Camada" und ihren Travestien des Verschwindens (Bruzzone), einigen spiritistischen Anwendungen gegen das Verschwinden (Enríquez), der epischen Express-Poetisierung des Verschwindens (Gambarotta), dem Recycling von Vermisstenanzeigen (Giannoni), den archäologischen Traumfotos mit Verschwundenen (Quieto), der doku-fiktionalen Memoria-Show (Carri) und einigen riskanten *Remakes* (Arias):

Literarische Verfahren	Prosa	Roman	Eugenia Almedia <i>El colectivo</i> (2007)	Félix Bruzzone <i>Los topes</i> (2009)
		Doku- Fiktion	Julia Coria "El sentido de la historia" (2005)	

		Erzählung	Pablo Toledo "Algunas cosas que se rompieron" (2000)		Mariana Enríquez "Cuando con los muertos" (2009)	
	Lyrik		Roberta Iannamico <i>Mamushkas</i> (2002)	Verónica Viola Fisher <i>Hacer sapito</i> (1995)	Fabián Casas <i>El salmón</i> (1996)	Martín Gamba-rotta <i>Punctum</i> (1996)
Visuelle Verfahren	Fotografie		Fernando Gutiérrez <i>Treintamil</i> (1997)	Virginia Giannoni "La muerte es olvido" (Recycling der "recordatorios" aus <i>Página/12</i> (2003-2007)		Lucila Quieto "Arqueología de la Ausencia" (1999-2001)
	Film	Spiel-film	Alejandro Agresti <i>Buenos Aires viceversa</i> (1996)		Marco Bechis <i>Garage Olimpo</i> (1999)	
		Doku-Fiktion	Andrés Habegger <i>(h) historias cotidianas</i> (2000)	María Inés Roqué <i>Papa Iván</i> (2000)	Nicolás Prividera <i>M</i> (2007)	Albertina Carri <i>Los rubios</i> (2003)
		Kurz-film	Gabriela Golder <i>En memoria de los pájaros</i> (2000)		Lucía Cedrón <i>En ausencia</i> (2003)	
Performative Verfahren	Aktionen im öffentlichen Raum		H.I.J.O.S. und <i>Grupo Etcétera</i> diverse Interventionen im Rahmen der <i>escraches</i>		<i>Teatro x la Identidad</i> (ab 2002)	
	Post-dramatisches Theater (insbesondere Objekttheater und Biodrama)		<i>Periférico de Objetos</i>	Marcelo Bertuccio "Señora, esposa, niña, y joven desde lejos" (1998)	Lola Arias <i>Mi vida después</i> (2009)	

Während in Kapitel 3 die kontra(re)präsentativen Bearbeitungen des erzwungenen Verschwindens aus den 1970er und 1980er Jahren nach den Kategorien Nicht-Erzählbarkeit, Unsagbarkeit, Unsichtbarkeit und Unzeigbarkeit katalogisiert wurden und herausgestellt wurde, dass viele Arbeiten zwischen einem präsentativen und einem depräsentativen Pol oszillieren, also mit

Präsenz- und Absenzsignalen operieren und dafür auch effektive literarische oder filmische Instanzen oder Dispositive nutzen (ausgeklügelte narrative Verfahren, suggestive filmische Mittel), sind ein Großteil der in diesem Kapitel relevanten Werke auch deswegen als experimentell zu bezeichnen, weil sie ästhetisch anti-autoritär vorgehen, d.h. weniger auf große Gesten setzen, um insbesondere transmedial und hybrid zu verfahren. Damit können ihre Aspekte auch weniger polarisiert werden. Ihre Hybridität hat damit zu tun, dass unter dem Einfluss der neuen Medienwirklichkeit die erzählende Literatur z.B. Impulse aus dem Bereich des Visuellen erhält, die Lyrik ebenso televisiv wie narrativ wird, das Theater massenkulturelle Formen der Spektakularität vorführt usw., und sich insgesamt schnelle, lineare, serielle Prinzipien durchsetzen, die bis hin zu den simulativen Modi führen. Bei den offiziell als hybrid deklarierten Formen fällt die Doku-Fiktion auf, die durch ihre Meta-Verfahren einen hohen selbstkritischen, mitunter parodischen oder gar karnevalesken Gehalt aufweist. Dies führt bis zu Travestien und Perückierungen, die den Körper nicht nur selbstpräsent, sondern auch transformatorisch in Erscheinung treten lassen. Im Bereich der Fotografie wird, obwohl die digitale Fotografie neue Darstellungsqualitäten und Reproduktionsmodi mit sich gebracht hat, oftmals prekäre Materialität herausgestellt, die mit simulativen Formen kontrastiert.

Da die einzelnen Unterkapitel, die sich mit jeweils unterschiedlichen literarischen, visuellen und performativen Verfahrensweisen befassen, umfangreiche Einleitungen und Zusammenfassungen enthalten, die jeweils auch intermediale Überlegungen anstellen (die sich wiederum auf die anderen Unterkapitel beziehen), soll es genügen, die Charakteristika der besprochenen Werke in dieser Tabelle darzustellen:

Literarische Verfahren	Prosa	Roman	<ul style="list-style-type: none"> ▣ Linearität, Suspens, Serielles Erzählen ▣ Filmisches Erzählen ▣ Genreästhetik (Thriller-, Horror) ▣ Parodische Elemente (<i>Camp</i>, Travestie, <i>Trash</i>, <i>Cross-over</i>) ▣ Primat des Körperlichen
		Erzählung	<ul style="list-style-type: none"> ▣ Verdichtungen, Ellipsen, Systemsprünge ▣ Genreästhetik (inkl. Horror-Ästhetik, <i>Gore</i> etc.) ▣ Primat des Körperlichen ▣ Doku-Fiktion
	Lyrik		<ul style="list-style-type: none"> ▣ Intertextualität und –medialität ▣ Visualität, Televisivität, Schnelligkeit, <i>Trash</i> ▣ Epizität, <i>parlando</i>, Sprachkritik ▣ Postmetaphorik ▣ Ellipsen, Neologismen ▣ Primat des Körperlichen, Materiellen

Visuelle Verfahren	Fotografie	<ul style="list-style-type: none"> ■ Meta- und intermediale Verfahren, Metalepsen ■ Doppel- und Überbelichtungen, Collagen, <i>mise en abîme</i> ■ Experimentelle Nutzung von Porträtdarstellungen ■ Neuverwendung von residualem, archivarischem Material, Hervorhebung von prekärer Materialität
	Film	<ul style="list-style-type: none"> ■ Meta- und Intermedialität ■ Doku-Fiktion ■ Experimentelle filmtechnische Verfahren ■ Ironische Elemente, Verfremdung
Performative Verfahren	Aktionen im öffentlichen Raum	<ul style="list-style-type: none"> ■ Situative, interventionistische Zeichensetzungen ■ "Contracultura", Krachmacherei, Soziale Justiz ■ Neo-avantgardistisches Selbstverständnis
	Postdramatisches Theater (insbesondere Objekttheater und Biodrama)	<ul style="list-style-type: none"> ■ Meta- und Intermedialität ■ Prozesshaftes, mediales, materielles und visuelles Bühnengeschehen ■ Doku-Fiktion ■ Improvisationen, "dramaturgia de actor" ■ Selbstpräsente, mediale und objekthafte Körper (Verwendung von Puppen, roboterhaften Körpern) ■ Anleihen aus der Fernseh-Spektakularität, parodische Verfahren ■ Absenz- und Präsenzsignale ■ Transtheatralität (<i>Site Specifics</i> etc.)

Welches die medienspezifischen Unterscheide zu den ästhetischen Bearbeitungen des erzwungenen Verschwindens aus den 1970er und 1980er Jahren sind, die im Verlaufe der gesamten Untersuchung herausgearbeitet worden, lässt sich nachvollziehen, wenn die hier eingefügten Tabelle mit jenen aus der Zusammenfassung von Kapitel 3 verglichen werden.

Die Frage, wie die Erinnerungsarbeit der jungen argentinischen Kulturakteur/innen genau aussieht, ist also damit zu beantworten, dass die in diesem Kapitel analysierten Werke Medialisierungen des erzwungenen Verschwindens vornehmen, die unter dem Gesichtspunkt sozialer Mnemotechnik betrachtet werden können, weil sie versuchen, Bewusstsein und Wissen um historische Tatbestände zu kontinuierieren, doch dabei Orte, Formen und Formate der Informations- und Gedächtnisvermittlung einsetzen, die einen bisweilen ungewohnten oder frechen Eindruck machen. Darunter fallen die spielerischen, mimetischen Zugänge und die dahinter stehende Überzeugung, dass es nach einer Zeit des gewaltsamen Verschwindens – die auch Zensur mit einschließt – kaum Regeln geben sollte, wie auf das Trauma ästhetisch zu

reagieren sei. Das gilt erst recht dann, wenn diejenigen, die diese Medialisierungen besorgen, von den Leerstellen subjektiv betroffen sind.

Hinzu kommt, dass sich diejenigen, die hier literarisch sowie im Bereich der visuellen und der performativen Kulturen tätig sind, Diskurse zur Körperferne bzw. Ferne von Körpern, die viele der in dieser Untersuchung zitierten Theoretiker/innen als epistemisches Kennzeichen der Postmoderne und Hypermoderne behaupten, aufzugreifen scheinen und sie aber mit der konkreten Entferntheit von Körpern (ihrer Eltern) zusammendenken – die ihnen abverlangt, das Trauma der *desaparición forzada* mit distanter Ästhetik anzugehen, um traumatische Positionen zu verhindern. In ihrer mehrfach lebensweltlichen Kompetenz angesichts des Verschwindens sind die Autor/innen und Künstler/innen hier wachsam, wenn Opferperspektiven und testimoniale Forderungen artikuliert werden. Da es keine verlässlichen Referenzen gibt, um die Geschichte der erzwungenen Verschwindens zu rekonstruieren, werden offensive Modelle erstellt, die zur Bearbeitung just dieser Unverlässlichkeit beitragen könnten.

Die Debatte um die Gefahr eine Banalisierung historischen Schreckens, wieder aufgeflammt im Sommer 2010, als die Australierin Jane Korman ihr Video *Dancing Auschwitz* auf YouTube hochlädt und sich erneut beweist, dass in Diskussionen um Verbrechen gegen die Menschlichkeit unter Umständen sakralisierend argumentiert und damit eine echte Bearbeitung verhindert wird¹⁶⁶⁶, beeinflusst ebenso die Bewertung ästhetischer Verhandlungen des erzwungenen Verschwindens in Argentinien. Deswegen sind auch einige der in dieser Untersuchung analysierten Arbeiten in die Kritik geraten, wobei an mancher Stelle übersehen wurde, dass die Mnemotechnik als solche bereits von Kniffen und Tricks lebt, die sich mitunter gegen Präfabriziertes stellen, und dass die neuen Erinnerungen an das erzwungene Verschwinden auch deswegen umso experimenteller operieren müssen, weil Memoria ein Gegenstand von Kommerz und offiziellen Interessen geworden ist. Viele Arbeiten befassen sich mit der Frage, inwieweit die Figur des Verschwundenen nicht auch ein Objekt des Marktes geworden ist. Gatti spricht in diesem Sinne von einer festen Referenz "de *nuestros personajes*", einer Gestalt mit unbequemen, in ihrer Inkonsistenz aber stabilen Eigenschaften ("indecibilidad e indefinición, [...] invisibilidad y desestabilización", u.a.).¹⁶⁶⁷

Vor dem Hintergrund dieser Äußerung versteht sich der Umgang mit stereotypen Elementen, etwa der Playmobilfigur bei Albertina Carri. Diese Spielzeuginheit ist jedoch auch ein Beispiel dafür, dass in Argentinien ab Ende der 1990er Jahre eine dezidiert filiale Memoria-Community in den Blick rückt, deren Mitglieder gerade noch in dem Moment, bevor sie selber Kinder

¹⁶⁶⁶ Siehe hierzu etwa Ulrike Jureit, Christian Schneider, *Gefühlte Opfer: Illusionen der Vergangenheitsbewältigung*, Stuttgart 2010.

¹⁶⁶⁷ Gatti, *El Detenido - Desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, S. 157. Kursivierung bei Gatti.

bekommen, an eine politische und gesellschaftliche Zeit erinnern, die gewissermaßen entgenerationalisiert wurde. Für Gatti sind die Akteur/innen, die diese Memoria-Arbeit unternehmen und für die Abwesenheit Normalität ist, auf dem besten Weg, "post-huerfanitos paródicos" zu werden und sich zwischen den "cosas informes" erzwungenermaßen zuhause zu fühlen. Gattis Äußerungsweise erfüllt selbst die von ihm genannten Kriterien. Er kann aber auch, wie folgendes Zitat zeigt, sardonisch sein:

Con la desaparición forzada de personas sucedió una catástrofe que devastó la identidad, que provocó que las cosas se quedaran sin palabras con las que darles consistencia, que hizo que la estructura que sujeta el orden se dislocase. Todo hizo crac. Aunque es cierto que "creatividad" es una cualidad que está lejos de las que caracterizan a los hacedores de semejante desajuste, creo que sí se les puede atribuir el mérito de un hallazgo, el de haber inventado una figura de enorme poder destructor [...]¹⁶⁶⁸

¹⁶⁶⁸ Ders. ebd., S. 156.

AUSBLICK: Memoria-Manöver – Mimesis und Permeabilität

Der Geschichte des politischen und juristischen Faktums sowie sozialen Traumas des erzwungenen Verschwindens unter der letzten argentinischen Diktatur (1976-1983) nachzugehen und dabei dessen ästhetischen Aspekten besondere Beachtung zu schenken, stellt eine theoretische und ethische Herausforderung dar. Die vorliegende Untersuchung hat sich dieser Herausforderung gestellt, indem sie ausgehend von einer Einführung in historische Kontexte dem Verschwinden in seiner 'Erscheinung', d.h. den "Spielarten der Absenz" und anderen Folgevarianten oder Präfigurationen des Verschwindens als solchem nachgegangen ist und im Anschluss die Spezifika der gewaltsamen, politisch produzierten Depräsentation und der *desaparición forzada* herausgearbeitet hat. Die umfangreiche analytische Arbeit, die sich diesen theoretischen Differenzierungen anschließt, ist der Fragestellung gefolgt, wie das kritische Wissen um die Geschichte eines Terrorregimes der siebziger und achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts und insbesondere die Analyse jenes massiven Menschenrechtsverbrechen, das dieses im Speziellen kennzeichnet, ästhetisch und medial in die Gegenwart des 21. Jahrhunderts vermittelt werden könne. Dabei wurde insbesondere jenem Zusammenhang Rechnung getragen, dass diejenigen, die sich dieser Wissensvermittlung annehmen, einerseits selbst Opfer des Staatsverbrechens, andererseits Zeug/innen einer weltpolitischen Wende sind, die die ideologischen Konstellationen aus der Zeit des Kalten Krieges relativ werden ließ, in dessen Kontext die letzte argentinische Diktatur aber entstand. Die Bestandsaufnahme und Analyse der ästhetischen Produktionen eines zum Zwecke der Untersuchung eigens als "Camada Cadáver" bezeichneten 'Wurfs' von jungen argentinischen Kulturschaffenden – darunter Félix Bruzzone, Mariana Enríquez, Martín Gambarotta, Virginia Giannoni, Lucila Quieto, Albertina Carri und Lola Arias – hat demnach die postdiktatorischen Desiderate bedacht, die nach der welthistorischen Wende von 1989 im transnationalen Kontext formuliert wurden. Eruiert wurden vor allem die mnemonischen und ästhetischen Wege, die die ausgewählten Produktionen zurücklegen, um ihr Memoria-Recycling zur gewaltsamen Depräsentation gegenwärtig zu machen, auch und gerade in einem Moment, in dem in Argentinien um die Jahrtausendwende eine nationale Krise eskaliert und von der Gefahr des "ökonomischen Verschwindens" die Rede ist.

In dem Maße, wie die vorliegende Studie ihre terminologischen und konzeptuellen Ausgangspunkte – insbesondere die Begriffe der gewaltsamen Depräsentation und der Kontra(re)präsentation – sowie ihre Ergebnisse bzw. Teilergebnisse am Ende eines jeden

Kapitels kontinuierlich reflektiert und synthetisiert, stellt sich der hier entfaltete Ausblick weniger als Fazit oder Resümee dar. Vielmehr geht es ihm darum, die verschiedenen Untersuchungslinien und -erträge aufzugreifen und konzeptuell zu bündeln. Als Bündelungsmoment scheint der Begriff der Mimesis besonders geeignet, da er vielen der besprochenen Produktionen zu eignen scheint, obwohl in ihrer Entstehungszeit bekanntermaßen das Primat einer antimimetischen Ästhetik, d.h. einer Ausdrucks- und Wahrnehmungskultur gilt, die sich Darstellungs- und Rezeptionsnormen gegenüber skeptisch zeigt. Grundsätzlich ist hierbei zu beachten, dass es nach unterschiedlichen Etappen der Auseinandersetzung mit der Geschichte der *desaparición forzada* im postdiktatorischen Argentinien auch im Kontext der Wende von 1989 zwar zu pluralisierten, doch ebenso zu offiziellen postdiktatorischen Memoriadesideraten kommt, die unter Umständen als normativ bezeichnet werden können. Umso adäquater scheint die Skepsis vor Präfigurationen, die sich im kulturellen Feld des postdiktatorischen Argentinien artikuliert, als es nötig ist, gegen monologische Strukturen anzugehen. Und doch ist der Begriff der Mimesis für die in dieser Studie untersuchten Produktionen elementar. Zwar sind sie ohne Ausnahme nicht nur politischen und memoriapolitischen Mandaten, sondern auch ästhetischen Ideologien gegenüber kritisch eingestellt. Das Desiderat einer ausgewiesenen referenzlosen, antimimetischen Ästhetisierung aber erweist sich mitunter deswegen als kontraproduktiv, weil der Gegenstand, um den es geht, das erzwungene Verschwinden, in eine extreme politische, juristische, soziale, materielle und symbolische Referenzlosigkeit führt. So erklärt sich, dass bei den hier relevanten ästhetischen Medialisierungen schließlich Variationen mimetischer Aneignung in den Vordergrund rücken.

Eine Mehrzahl der untersuchten Produktionen nutzen trotz eines post-bzw. hypermodernen Vorbehalts gegen Referentialitäten und Vorgegebenheiten vor allem Modell- und Materialressourcen – um unheimliche oder groteske Mimesen des erzwungenen Verschwindens zu liefern, die mitunter eine Ästhetik des *Trash* entwickeln. Es erscheint paradox, dass ihre Kontra(re)präsentativität einerseits einem mimetischen Begehren folgt, andererseits dort emergent wird, wo nach der Verarbeitung (von z.B. archivarischem Material) neue Effekte produziert werden, die z.B. mit der Funktionsweise der digitalen Medien oder mit aktualisierten Formen der Eroberung öffentlicher Räume korrelieren. Häufig sind aber auch spielerische Nachahmungsverständnisse, nämlich mimetische Formen, die sich der quasi unvermittelbaren Erfahrung des erzwungenen Verschwindens gegenüber verhalten, als gehe es um ein Freudsches Fort-Da-Spiel. Da viele der untersuchten Produktionen gegen das erzwungene Verschwinden jedoch antiautoritär verfasst sind, fallen diese mimetischen Übungen bisweilen transgressiv aus.

Fort-Da oder transgressive Mimesis: Komplexe Motiv-, Material- und Körperlagen zum erzwungenen Verschwinden

Freud hat darauf hingewiesen, dass kulturelle Leistung gefordert ist, wenn ein Objekt des Begehrens geht. Der traumatisierende Vorgang, auf den zunächst eine Situation der Referenzlosigkeit folgt, wird in dem Fall, den Freud beobachtet – die Mutter widmet sich ihrer Hausfrauenarbeit und ist nicht immer an der Seite des Kindes, der Vater zieht in den Krieg – schließlich mimetisch angeeignet und als Fort-Da-Spiel annehmbar. Die Abwesenheit der Mutter ist eine häusliche, wenn auch für das Kind nicht wirklich übersichtliche. Dennoch ist sie anderer Art als die des Vaters, die Freud nur kurz erwähnt, schließlich ist der in den Krieg Gezogene bzw. Eingezogene 'gegangen worden'. Auf beide Formen der Abwesenheit reagiert das Kind mit Übertragungen, indem es Spielzeug fortschleudert und es wieder an sich nimmt, wobei in diesem zweiten Passus Freud zufolge die Lust besonders groß ist. Die Erklärung ist, dass hier ein Bemächtigungsakt vollzogen wird, infolge dessen das Angstmachende, die Abwesenheit, bearbeitet wird. Auch ist dem mimetischen Akt eine mnemische Funktion eigen, denn sie führt dazu, dass die einstige Anwesenheit der vermissten Bezugspersonen erinnert wird. Fundamental ist, dass das Kind in der beschriebenen Szene nicht nur kulturell tätig ist, sondern sogar die Regeln vorgibt – ergo zumindest psychodynamisch alles andere als ohnmächtig ist.

Das von Freud beschriebene Fort-Da-Spiel lässt sich als eine Art Folie für die ästhetischen Produktionen beschreiben, die in dieser Arbeit relevant waren. Erinnert werden soll in diesem Sinne daran, wie der noch kindliche Protagonist in Bruzzones Roman *Los topos* eine Mimikry, eine Anpassung an das gewaltsame Verschwinden versucht, dessen abwesendes Objekt auch hier die Mutter ist. Anders als in Freuds Paradigma ist diese jedoch mehr als nur vorübergehend abwesend. Ihre Abwesenheit ist vielmehr Folge eines staatsterroristischen Übergriffes, dessen Spuren sich in dem Folterlager ESMA in Buenos Aires verlieren. Bei dem später heranwachsenden Protagonisten, der zugleich intradiegetischer Erzähler ist, löst diese unverortbare "ausencia" der Mutter eine haltlose Suche aus, zu der gehört, dass er den (hetero-)normativen Raum verlassen und auch in anderer Hinsicht noch dissidente Identitäten entwickeln wird. Eine ebenso schicksalhafte wie karnevaleske und gerade in dieser Kombination retraumatisierende *histoire* beginnt, die ihn in die Hände eines postdiktatorischen Folterers treibt. Schon als Kind, nachdem die Mutter als politisches Subjekt 'verschwand', dem Protagonisten selbst jedoch zuvörderst als infantiles Begehrensojekt genommen war, camoufliert sich dieser im großelterlichen, magisch-üppigen Garten, um bei einem kindlichen Guerilla-Spiel Auskunft über den Verbleib der Mutter zu erlauschen. Als junger Erwachsener verschwindet er, vor dem

Hintergrund einer patagonischen Postkartenlandschaft, schließlich in den Händen des Folterers, von dem er nicht weiß, ob es sich gar um den eigenen Vater handelt, der einst die Mutter verriet. Diese in gleichem Maße verwirrte wie verwirrende Verschwindens-Figur aus Bruzzones Roman wird provokativ als "post-post-desaparecido" bezeichnet, während der Autor Bruzzone selbst ein 'regulärer' Sohn von zwangsweise Verschwundenen ist, der aber in einer ganzen Reihe sowohl fiktionaler als auch doku-fiktionaler Texte Figuren an eigenwillige Räume des Verschwindens und der Abwesenheit anpasst. Den skandalträchtigen Weg umgeht er dabei ganz bewusst nicht, da er geeignet scheint, das literarische Funktionsgedächtnis offen zu halten. Folgerichtig liefert Bruzzone unter anderem Varianten der karnevalesken Mimesis, einer Form, die, wie Florian Evers in Bezug auf Kippfiguren und Vexierbilder in der mit Holocaust/Shoah befassten Populärkultur herausgearbeitet hat¹⁶⁶⁹, ebenso in anderen Fällen der Bearbeitung paradigmatischen historischen Schreckens auffällig geworden ist. So lotet eine Studie zu Schweigen und Lachen über Holocaust/Shoah im Film das Verhältnis von Fiktion und Mimesis aus und eruiert die Figuren des Komischen und Karnevalesken, des Absurden, der Satire sowie Tarnformen der Trauer.¹⁶⁷⁰ Einige dieser Figuren lassen sich auf die Untersuchung von Bruzzones *Los topos* übertragen, wenn man seine grotesken Formationen, darunter die transgressiven Stereotypen (Transvestiten, doppelte Agenten, etc.) des Romans als Elemente eines verzweigten, in Suspens gehaltenen Anti-Systems einschätzt.¹⁶⁷¹

Vor der Folie des bemächtigenden Spiels und insbesondere der 'plastischen' posttraumatischen Mimesis gegen die gewaltsam produzierte Abwesenheit lässt sich auf Mariana Enríquez verweisen, die eine von Modi der Phantastik und Horror-Ästhetik durchsetzte Schreibweise entwickelt, die *Splatter* und *Gore* zugeneigt ist, um sich schließlich noch der *desaparición forzada* zuzuwenden. In der Erzählung "Cuando hablábamos con los muertos" werden zwar in erster Linie phantastische Systemsprünge vollzogen und weniger Körpereffekte inszeniert oder herangezoomt, dennoch bettet sich der Text bewusst in eine Narrativik der Körpertechnik ein. Andere Erzählungen von Enríquez scheinen das Dispositiv des erzwungenen Verschwindens in erster Linie implizit zu platzieren: Sie arbeiten kontrastiv mit körperlichen und simulierten Präsenzen, um darauf hinzuweisen, dass von Abwesenheit eine Gefahr ausgehen kann, die Gegenmaßnahmen verlangt. Die literarischen Figuren nehmen vielfach Fort-Da-Spiele vor, ahmen mit geradezu ritueller Verve und skopischer Lust traumatisierende Verlustmomente nach. Vor dem Hintergrund der Analyse von Strategien, die das Verschwinden, also den Prozess zur Abwesenheit sowie die Abwesenheit selbst zum Objekt machen, ist hier umso augenfälliger, dass

¹⁶⁶⁹ Vgl. Florian Evers, *Vexierbilder des Holocausts. Ein Versuch zum historischen Trauma in der Populärkultur*, Münster 2011.

¹⁶⁷⁰ Vgl. Magrit Fröhlich, Hanno Loewy und Hans Steinert (Hg.), *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*, München 2003.

¹⁶⁷¹ Vgl. Elisheva Rosen, "Grotesk", in Kalrheinz Barck, *Ästhetische Grundbegriffe*, Band 2, S. 880ff.

die Ausstellung des Körpers unter gewissen (psycho-)magischen oder paranormalen und esoterischen Anleihen auf die Spitze getrieben wird. Bei Albertina Carri oder Lola Arias wiederum, also im Bereich des Films und des Theaters, werden materielle und gleichsam eigenständige bis differente oder transgressive mimetische Anwendungen unter den Prämissen des visuellen bzw. performativen Vexier- und Kippspiels ausprobiert. Das Ergebnis sind Materialschau- oder gar 'Materialschlachten', die Rollentauschpassagen, Figurenplastiken und andere Aneignungs- und Abgrenzungsmomente implizieren und mal mehr, mal weniger kommentiert werden, in der Tendenz aber objektiv-lapidar ausfallen.

Als eine zentrale Erkenntnis dieser Untersuchung kann insofern formuliert werden, dass im Vergleich zu ästhetischen Produktionen, die sich in Argentinien unter der Diktatur mit dem erzwungenen Verschwinden befasst haben – als Mimesis keine Option sein konnte, sondern tropische, insbesondere metaphorische und metonymische Verfahrensweisen angewendet werden mussten – die Produktionen der "Camada Cadáver" eher Mimesis als Metaphorik an der Absenz betreiben. Allerdings handelt es sich dabei nicht um eine Mimesis "ans Verhärtete", sondern ans Unfassbare und Abwesende, weil der Gegenstand, wie in Bezug auf Adorno und seine Rezeption in Argentinien herausgearbeitet wurde, nicht die artifizielle Sichtbarkeit, sondern die Nachwirkung von gewaltsamem Verschwinden ist. Zu beachten ist dabei, dass die analysierten Produktionen – teilweise von einem Standpunkt biographischer Betroffenheit ihrer Autor/innen aus – mit Varianten des erzwungenen Verschwindens auf offizielle Diskurse antworten, die vor symbolischer sowie ideologischer und sozialer Verhärtung nicht gefeit sind. Umso nachvollziehbar erscheinen die eklatanten Herangehensweisen der untersuchten Produktionen, die trotz ihrer materiellen, performativen oder simulativen Subtilitäten bisweilen attestiert bekommen, es fehle ihnen an ästhetischer Komplexität. Doch wie die Analysen der vorliegenden Untersuchung zeigen, handelt es sich um provokative und in der Regel komplexe mimetische Leistungen, die die Option uneigentlicher, ja tropischer Optionen allein deswegen zurückstellen, um bestimmte Motiv- und Materiallagen zum erzwungenen Verschwinden und selbst die eine oder andere 'Körperlage', die dem erzwungenen Verschwinden vorausgeht, aus guten Gründen vorzuziehen.

Manöver gegen fossilisierte Diskurse: Von permanenter Abwesenheit, permeablen Ichfunktionen und Trenchcoats

Neben diesen Bemerkungen zur Mimesis lässt sich festhalten, dass die ästhetischen Produktionen der "Camada Cadáver" gewissermaßen Memoria-Manöver vornehmen: Sie wenden Kniffe und Kunstgriffe und sogar Ablenkungsstrategien an, sind auf der Hut angesichts der

Gefahrensituation, die es bedeutet, als Kind von zwangsweise Verschwundenen ein 'repräsentatives' Werk schaffen zu sollen, das nicht nur ein nationales, sondern auch ein internationales Publikum nach 1989 an die postdiktatorische Hand nimmt und gleichzeitig einen durch die biographische Betroffenheit induzierten Eigenwert extrapolieren möge. Darüber hinaus sind die analysierten Produktionen allein hinsichtlich der Memoria-'Explosion' und der offiziellen Desiderate zur Bearbeitung historischer Gräueltaten sowie der darauf bezogenen Sorge, es könne über die Geschichte des erzwungenen Verschwindens in Argentinien womöglich zu viel oder jedenfalls nichts Neues gesagt werden, gerade in ihrer Manövertaktik sowie in ihrer medialen Anschlussfähigkeit besonders wachsam gegenüber den Vor- und Nachteilen des Zirkulierens von 'Aufarbeitungsgeschichten'. Ganz treffend weist Nicolás Prividera in einer Stellungnahme zu Carris *Los rubios* darauf hin, der Film habe mit dem Vorurteil gebrochen, es sei schon alles zum erzwungenen Verschwinden gesagt: "*Los rubios* rompió [...] el prejuicio de que es un tema del que se ha dicho todo, cierta percepción social de que hay un exceso de circulación de historias, de que ya sabemos todo [...]." ¹⁶⁷²

Dem Regisseur zufolge – dessen Werk in dieser Untersuchung nur am Rande besprochen wird –, hat *Los rubios* die Thematik des erzwungenen Verschwindens auf innovative Weise ans Licht gebracht und den "discurso fosilizado" bezüglich der legitimen Bearbeitungsoptionen aufgebrochen. ¹⁶⁷³ Allerdings steht das Desiderat, allzu Vereinbartes aufzubrechen, neben dem Aufbrechen dessen, was noch gar nicht gesagt, noch gar nicht in Umlauf gebracht wurde. In Félix Bruzzones Erzählungen aus 76 werden in diesem Sinne Aspekte der Vergangenheit im wahrsten Sinne des Wortes ans Tageslicht gespült; sie bahnen sich, in der Bildsprache des Wassers, ganz elementar einen Weg. Die Texte enthalten die Dynamik des Zirkulierens und sind gleichzeitig gerade in ihrer Materialität überbordend mimetisch.

An Bruzzones Werk wie auch in vielen der anderen Produktionen, um die es in dieser Untersuchung ging, ist auffällig, dass inmitten der mimetischen Bausteine, die gewählt werden (kulturindustrielle Elemente, Spielzeug) sowie in der testimonialen bzw. doku-fiktionalen Dispositivierung resthaften Archivmaterials, das zur Anschauung, Kommentierung und eventuell sogar zur Manipulation gebracht wird, die narrative Ichfunktion eine wichtige Rolle spielt. Diese Instanz fällt mit der von Daniel Feierstein in seinem Katalog zur "generación HIJOS" unter Punkt 5 aufgeführten Praxis des "poner el cuerpo" zusammen. In Privideras Film *M* zum Beispiel, der sich von dem Carris dadurch unterscheidet, dass in ihm weder Unbehagen oder Überdruß angesichts von *testimonios* aus der elterlichen Generation entstehen kann, weil die Mutter des Regisseurs eine "perejil", also eine unbedeutende, "undokumentierte" *Montonero-*

¹⁶⁷² Prividera in Kairuz, "La pesquisa", a.a.O.

¹⁶⁷³ Prividera, ebd.

Aktivistin ohne gewichtigen intellektuellen und sozialen Background war, über die nur Weniges in Erfahrung zu bringen ist, erweist sich die körperliche Präsenz des Sohns als unabdingbar. Prividera tritt als 'unverfälschter' "hijo de una desaparecida" in den Vordergrund und verzichtet des Weiteren auf Musik und *Off*-Stimme, um nicht von seiner signifikanten Gegenwart abzulenken. Dieser Schritt ist Resultat einer langen Abwägung darüber, ob der Einsatz des Körpers in einem Dokumentarfilm bzw. einer Doku-Fiktion opportun sei. Doch Prividera entscheidet, sein Körper solle als performative Instanz und faktische Existenz mit dem nur mehr lückenhaft referierbaren Leben seiner gewaltsam verschwundenen Mutter kontrastieren.

Balázs hatte in den zwanziger Jahren erklärt, der Film als solcher kehre den Leib hervor, Pluchart über ein halbes Jahrhundert später Körpererfahrung und -hervorkehrung als politische Notwendigkeit postuliert und Jean-Louis Comolli zufolge ist Absenz filmisch vor allem über die Präsenz des dargestellten Körpers einzufangen¹⁶⁷⁴: Im Zusammenhang mit der Frage, welche medialen Verfahrensweisen auf das erzwungene Verschwinden antworten könnten, geht auch diese Untersuchung davon aus, dass der präsente, also nicht verschwundene Körper zum kontra(re)präsentativen Medium und Ereignis werden kann. Die Abwesenheit des Körpers, der nicht mehr gefilmt werden kann, erlangt in Privideras *M* insofern Permanenz und damit Relevanz, als die Präsenz des gefilmten Körpers des Regisseurs selbst evident wird. Der Regisseur hat also mit seinem Film nicht nur ein Medium geschaffen, das die schwierige Rekonstruierbarkeit einer von der gewaltsamen Depräsentation beendeten Biographie versichtbar, sondern ist darin auch in eigener Funktion überaus sichtbar und permanent. Dabei ist interessant, dass Prividera in einigen Szenen einen hellen Trenchcoat trägt, der an diverse Inspektoren- und Detektiv-Mäntel insbesondere des *film noir* erinnert. Der Regisseur verkleidet damit seinen Körper, legt so etwas wie eine Tarn- und Untersuchungskappe an, schirmt sich jedoch auch ab und bezeichnet den Mantel insofern nicht von ungefähr als "impermeable", also als ein witterungsabweisendes Kleidungsstück.¹⁶⁷⁵ Erinnert sei an dieser Stelle wiederum daran, dass Prividera auch formuliert hatte, "El mal es permeable a todos, no hay que poner el monstruo en nadie en particular", womit er kundtat, allzu typologischen bzw. polarisierenden Auskünften ehemaliger "militantes" (aus dem Umfeld seiner Mutter wie auch generell) abweisend gegenüber zu stehen.

¹⁶⁷⁴ Vgl. Jean-Louis Comolli, "El anti-espectador - sobre cuatro filmes mutantes", in Gerardo Yoel (Hg.), *Pensar el cine*, Buenos Aires 2004, S. 55-72.

¹⁶⁷⁵ Prividera in Kairuz, "La pesquisa", *a.a.O.*



Abbildung 239: Filmstill aus *M* (Nicolás Prividera, 2007)

Für Prividera und viele andere in dieser Untersuchung relevanten Kulturakteur/innen stellt sich die Frage, wer von den Überlebenden der zwei Generationen – die Kinder der gewaltsam Verschwundenen, also z.B. Prividera selbst, auf der einen Seite, die Interviewten, die seine Mutter kannten und politisch aktiv waren, doch im Gegensatz zu dieser nicht gewaltsam verschwanden, auf der anderen – durchlässiger für eine Kritik an der eigenen (sozialen und politischen) Biographie ist. Auch stellt sich die Frage, wer zu welcher Stellungnahme berechtigt ist. Albertina Carris Produktion hat diese Problematik exemplarisch vorgeführt, und auch Prividera erklärt: "Sé que algunos nos reclamarán a nosotros por criticar el proyecto de otra generación sin articular un proyecto propio. Sé que es un reclamo que le pueden hacer a mi película, pero también creo que es una primera parte: [...] hay un debate que todavía no se ha terminado de dar, cosas que no están habladas."¹⁶⁷⁶

Einer der vielen weiteren Fragen, die angesichts dieser nach wie vor offenen Debatte noch gestellt werden können, ist, ob die ästhetischen Produktionen, um die es in dieser Untersuchung ging, zu eigenständigen, von den Subjekten, die eine Suche nach der Geschichte des Verschwindens ihrer Eltern initiiert haben, losgelösten Objekten werden können.¹⁶⁷⁷ Darunter fällt auch die Überlegung, ob ihre unterschiedlichen Aneignungs- und Distanzierungsstrategien, wie im Falle mancher distanten oder grotesken Mimesis in der Bearbeitung von Holocaust/Shoah, in der die Betroffenheit hinter der Bemächtigung zurücksteht, das Publikum traumatisieren.¹⁶⁷⁸ Dies hieße allerdings, dass der mediale, essayistische "Bemächtigungstrieb", der sich in ihnen artikuliert, auf ein Publikum treffen müsste, das, aller postmodernen Warnung vor den *grands récits* zum Trotz, wenig Skepsis gegen allzu große traumatische Erzählungen hegt.

¹⁶⁷⁶ Prividera, "La pesquisa", a.a.O.

¹⁶⁷⁷ Vgl. ders., ebd.

¹⁶⁷⁸ Vgl. Evers, *Vexierbilder des Holocausts. Ein Versuch zum historischen Trauma in der Populärkultur*, S. 68.

Die Materialpräsenz und Materialfülle der vorliegenden Untersuchung: Antonym zum erzwungenen Verschwinden?

An dieser Stelle angelangt, scheint auch die Frage berechtigt, inwieweit eine wissenschaftliche Rezeption des Materials, um das es in dieser Untersuchung ging, Gefahr laufen kann, affektiv, oder: 'betroffen' zu werden. Grundsätzlich hat eine wissenschaftliche Untersuchung, der es im Gegensatz zur ästhetischen Produktion um die analytische und hermeneutische Annäherung getan ist, weder die Option einer mimetischen Anpassung an ihren Gegenstand, noch kann sie Affiziertheit mit einem metaphorischen (oder anderweitig experimentellen) Eigenbeitrag reflektieren. In einem ersten Schritt hat sich diese Untersuchung ihrem Forschungsgegenstand – Menschen wurden innerhalb eines politischen Systems verschleppt, festgehalten, gefoltert, umgebracht und dann spurlos vernichtet, ihr gewaltsames Verschwinden ist nur schwer rekonstruierbar, weil die Informationen dazu ebenso vernichtet wurden – allein über Einblicke in andere Disziplinen nähern können. Die darauf folgende theoretisch-abstrakte Annäherung im Bereich der Kulturwissenschaft und Ästhetik hat sich an theoretischen Texten orientiert, die das Verschwinden zwar mit Phänomenen wie der Subjektauflösung, der unheimlichen Nachwirkung von medial marginalisierter, sozusagen ausgeblendeter Geschichtserfahrung usf. verbinden, sich aber mitunter in einer Weise artikulierten, als gehe vom Verschwinden gerade in seiner Unfassbarkeit eine Faszination und weniger Beunruhigendes aus. Vorsicht war geboten. Es brauchte eine Sorgfalt, die garantierte, dass das phänomenologische Interesse am Verschwinden nicht überhandnahm, selbst wenn kontinuierlich klargestellt wurde, dass der Hauptgegenstand, auf den die theoretischen Annäherungen hinausliefen, politisch konnotiert ist. Nach den phänomenologischen Sichtungen schien deswegen umso wichtiger, dass sich die Untersuchung in bewusst großem Maße mit jenen ästhetischen Medialisierungen befasste, die die *desaparición forzada* von 1976 an in Argentinien ausgelöst hat. Es ging explizit um eine umfangreiche 'Werkschau', um eine Bestandsaufnahme, die vor Quantität, d.h. vor Materialfülle und Materialpräsenz nicht zurückschreckte, weil diese antonym zum Verschwinden schien. Den späteren, postdiktatorischen Medien wiederum, die sich dem erzwungenen Verschwinden auf eine im konzeptuellen Sinn materialisierende Weise nähern und damit für neue Wahrnehmbarkeiten und neue Affektvermittlungen sorgen, ist diesbezüglich umso mehr eine eigene Wirkung zuzuschreiben.

In eben dieser Hinsicht ist auch diese Untersuchung selbst in nahen Kontakt mit ihrem Gegenstand gekommen, vor allem von dem Moment an, wo die Auswertung des zentralen Materials anstand, also Werke von Kindern zwangsweise Verschwundener analysiert wurden, die noch nicht kanonisiert und teilweise nicht publiziert waren. Wichtig für diesen materiellen,

geradezu empirischen Aspekt der Untersuchung ist, dass die relevanten Produktionen im Laufe der Zeit ihren Status geändert haben, teilweise zu exemplarischen Werken avanciert sind oder aber weniger beachtet blieben. Nach der Erwägung, was bei postdiktatorischer Kulturproduktion Nicht-Kanonisierbarkeit, Experimentalität und Materialität, was Spurenhaftigkeit und Erinnerungsmetaphorik und was noch eine "eigentliche Materie der Geschichte" (nach Sarlo) meinen könnte, zeigen die einzelnen Analysen dieses empirischen Materials, die konstant mit den Annahmen zur Phänomenologie des Verschwindens rückgekoppelt wurden, dass ein äußerst evidentes Ergebnis gegen das Verschwinden vorliegt. Betont sei, dass nach Titeln wie "Postmaterielle Kulturen oder Dispositive des Verschwindens: Depräsentation", die sich im theoretischen Teil der Untersuchung finden (siehe Kapitel 2), das Wort "materiell" in den Analysekapiteln erstaunlich oft fällt. Zuletzt hat die Verfasserin es sich auch erlaubt, eigenes fotografisches Material beizufügen, das einerseits den Researcheweg ihrer Studie dokumentiert, mitunter über diese Funktion hinausführt, in jedem Falle aber selbst zur Medialisierung gegen das gewaltsame Verschwinden beiträgt.

Gibt es 'authentisches' Vermittlungsmaterial zum erzwungenen Verschwinden?

Bei der Auseinandersetzung mit der Materiallage in dieser Untersuchung ist die Theorie zum Verschwinden – sowie zu ihren Varianten oder Präfigurationen, etwa der Verunsichtbarung, des Traumas, des Todes und des Vergessens – immer impliziter geworden. Dafür untermauerte die Materialfülle zunehmend die Hauptannahme, dass die Materiallage bereits eine postdiktatorische Antwort auf die gewaltsame, politisch verantwortete Depräsentation konkretisiert. Darunter lassen sich neben den materialisierenden sowie transgressiv-mimetischen Medien und Verfahrensweisen wiederum solche hervorheben, die selbst vexierend und verschwindend in ihrer Ästhetik vorgehen oder ihre Version der Kontra(re)präsentation des erzwungenen Verschwindens im produktivsten Sinn utopisch werden lassen. Die Rede ist von simulakrischen Strategien – Bildüberlappungen, Bildirritationen, Systemsprüngen, etc., d.h. von "anderen Orten" und Verfahren, die vermittels des ästhetischen Mediums eine besondere Sichtbarmachung des Eindrucks und der Folgen der *desaparición forzada* erzielen, wie es sich etwa an den Collagen von Lucila Quieto zeigt. Quietos "Arqueología de la Ausencia" geht der "presencia de la ausencia" in einem Modus auf die Spur, der dokumentarisch und zugleich fiktional, spekulativ sowie darüber hinaus quasi-archäologisch, nämlich ausgrabend verfährt. Wie im Falle von Privideras Film *M* wird daran ersichtlich, dass während der argentinischen Diktatur neben gewaltsam verschwundenen Menschen auch Informationen vernichtet wurden. Die Zeit der argentinischen

Diktatur ist, wie ebenso Lorena Moriconi betont, überaus mager dokumentiert, so dass mikrosoziale Aufzeichnungen (Fotos aus Familienalben, Tonband- und Filmaufnahmen, Briefe) eine kompensierende Rolle spielen.¹⁶⁷⁹ Strenggenommen handelt es sich hier um Medien, die vor der Erfahrung des erzwungenen Verschwindens existiert haben und die *ex post* an die Stelle originaler Bilder zum erzwungenen Verschwinden gesetzt werden. Vor allem besitzen sie den Status nicht-öffentlicher Medien, die aber aufgrund des Fehlens an offizieller Dokumentation und der entsprechend virulenten Bildnotwendigkeit zu postdiktatorischem Bildmaterial von öffentlichem Interesse umdefiniert wurden. Die (verschlossene) Herkunft dieses Materials – die Familie, bisweilen aber auch staatliche Karteisysteme (im Falle von ehemaligen Fotografien aus Akten) – ist gegenteilig zu den medialen Verfahren, für die sich späterhin Kinder von Verschwundenen entscheiden, um Aussagen über ihre Biographie und die Phänomenologie des erzwungenen Verschwindens zu treffen. Einerseits kehren sie bewusst prekäre Materialität (angegriffene Oberflächen, etc.) hervor, andererseits negieren sie die Brauchbarkeit von 'authentischem' Vermittlungsmaterial. Dies geschieht etwa in *Los rubios*, wo selbst der Status (vermeintlicher) Authentizität in Zweifel gezogen wird. In allen Produktionen jedoch ist das Material ein symbolischer Startpunkt.

Grundsätzlich fragt sich, ob die Unterscheidung zwischen primären Medien – z.B. Fotografien, die zur Zeit des erzwungenen Verschwindens hätten entstehen können – und sekundären Medien – Stellvertretermedien, die die genannten Bild-Lücken füllen – angesichts jenes 'aufgemischten' Mimesis-Begriffs der hier relevanten Produktionen, der, wie weiter oben dargelegt, mit der Kategorie des Vorgegebenen sehr elastisch verfährt, notwendig und überhaupt sinnvoll ist. Zwar ist kaum anzuzweifeln, dass die Bedingungen für die Produktion einer postdiktatorischen Imaginerie, wenn Medien aus der Zeit der Diktatur fehlen, nicht vergleichbar sind mit solchen, die eine Abundanz solcher Medien bieten würden. Die Medien in primäre und sekundäre zu hierarchisieren ist jedoch in Hinblick auf die generelle Skepsis der Post- und Hypermoderne gegenüber den Größen Identität, Authentizität, Realpräsenz etc. unter Umständen nicht opportun – trotz der Vorsicht gegen allzu faszinierte phänomenologische Ansätze zum Verschwinden. Nicht umsonst kehren die 'betroffenen' Produktionen selbst die Permanenz der Abwesenheit hervor, verlagern demnach die genannten Kategorien in einen Bereich des *ex negativo*.

¹⁶⁷⁹ Vgl. Lorena Moriconi, "Memoria y testimonio. Tensiones y tendencias del documental argentino", in Ana Laura Lusnich (Hg.), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires 2005, S. 123-134.

Weitere Permeabilitäten: Die *desaparición forzada* in der internationalen Kulturproduktion

Diese Untersuchung hat mit politisch, sozial und symbolisch bedeutsamen Eindrücken von Abwesenheit zu tun gehabt, die alle auf die gewaltsamen Praktiken eines politischen Regimes zurückführen sind. Dieses Regime hat wie andere im Zeichen des *Plan Condor* stehende lateinamerikanischen Diktaturen der 1970er Jahre und achtziger Jahre seine angeblichen Kontrahent/innen nicht nur innerhalb eines anomisch funktionierenden Systems, sondern auch außerhalb des Sichtfeldes verfolgt und vernichtet. Die gewaltsam entstandene Abwesenheit zehntausender Menschen, mit denen sich die Künste unter dem Eindruck der unterschiedlichen Etappen argentinischer Gegenwartsgeschichte befassen, hat indes dazu geführt, dass materielle und symbolische Gegen-Abwesenheiten geschaffen wurden, die im Zentrum der vorliegenden Studie stehen. Da dabei jene neuen medialen Horizonte benannt wurden, die mit einer globalisierten Erinnerungsgemeinschaft zu tun haben und es zudem zentral um künstlerische Arbeiten ging, die neben einer Reformulierung zivilgesellschaftlichen und ästhetischen Engagements in Zeiten neuer nationaler Krise eine besondere anti-autoritäre, nämlich infantilisierte oder zumindest filiale Materialisierung von Erinnerungsperspektiven wagen, liegt der Hauptbeitrag der Untersuchung darin, eine neue Skala im Forschungsfeld der lateinamerikanischen "memorias de la represión" beschritten zu haben. Ein wichtiger Ertrag, der so in keiner anderen Untersuchung vorliegt, ist, dass das dabei hypostasierte Recycling – ein Stichwort, das die Einleitung der Untersuchung zu "Memoria und Müll" prägt – zu einer Neubewertung und ästhetischen Aufbereitung der Thematik des erzwungenen Verschwindens führt, die auch den Umgang mit Kulturerzeugnissen aus der Zeit der politischen Repression selbst einschließt.¹⁶⁸⁰

Die Tatsache, dass die für die Untersuchung getätigten Recherchen in Argentinien im vorliegenden Umfang ertragreich waren, hat ferner dazu geführt, dass einige zu Beginn der Arbeit notierten Aspekte wegfallen mussten, etwa auch die Frage, ob sich auch nicht-argentinische Werke mit der *desaparición forzada* befassen. Deswegen soll an dieser Stelle der Materialhorizont noch einmal geöffnet und weiterer Forschungsbedarf angemerkt werden. Um nur anzudeuten, dass sich außerhalb der argentinischen Kulturproduktion wichtige Werke mit dem Thema befassen und auf kontextualisierende Analysen warten – weil die für Lateinamerika gegenwärtig sehr wichtige Erforschung der lokalen Erinnerungskulturen ebenso ein transkulturelles, also durchlässiges Desiderat ist – seien folgende Namen und Werke erwähnt:

¹⁶⁸⁰ Ein Beispiel ist hier die poetische Interrelation zwischen Martín Gambarotta und Néstor Perlongher.

Morris West, der nach einem Treffen mit den *Madres de Plaza de Mayo* im Jahr 1979 seinen Roman *Proteus* publiziert.¹⁶⁸¹ Reinhard Hauffs Film *Blauäugig* von 1989, in dem ein deutschstämmiger Unternehmer in Argentinien mit dem Militär Geschäfte macht und gleichzeitig seine hochschwangere Tochter verliert, die ihrerseits ein verschwundenes Kind hinterlässt.¹⁶⁸² Weiterhin die deutsch-italienischen Fernseh-Kinderserie *Marco - Über Meere und Berge* von 1991, in der ein 13-jähriger Italiener nach Argentinien reist, um seine verschwundene Mutter zu suchen.¹⁶⁸³ Die Produktion geht zurück auf die japanische Anime-Serie *Haba wo Tazunete Sanzenri* von 1976. Beide Serien greifen letztlich auf Edmondo de Amicis' Erzählung "Dagli Appennini alle Ande" aus dem Jahr 1886 zurück, die in Italien nach *Pinocchio* zu den meistgelesenen Kindererzählungen gehört. Die japanische Serie wird in Italien ab dem Jahr 1980 unter dem Titel *Marco: dagli Appennini alle Ande* ausgestrahlt und erzählt eine typische italienisch-argentinische Migrationsgeschichte, in der der kleine Protagonist sich von Genua aus auf die Suche nach seiner Mutter macht, die in Tucumán im Sterben liegt. Die vom ZDF (und ebenso in Italien) in den 1990er Jahren ausgestrahlte spätere Serie wiederum wendet die Geschichte ins Politische. Der 13-jährige Marco feiert mit seinem Vater Weihnachten, als das Fernsehen eine Serie über Opfer der argentinischen Diktatur bringt und ein Bild seiner Mutter gezeigt wird. Der Junge macht sich nach Argentinien auf.

Nach der Jahrtausendwende, im Jahre 2003, versucht sich Christopher Hampton mit *Imagining Argentina* an einem mit Emma Thompson und Antonio Banderas namhaft besetzten Film, der jedoch mit seinen Versuchen magisch-realistischer Adaptation, ja voodooartiger Anverwandlung der Thematik keine gute Kritik erntet.¹⁶⁸⁴ Hamptons Produktion hat den Roman von Lawrence Thornton aus dem Jahr 1987 zur Vorlage¹⁶⁸⁵, in dem der Protagonist, dessen Frau gewaltsam verschwindet, entdeckt, dass er in der Lage ist, das Schicksal der Verschwundenen zu halluzinieren (zu "imaginieren"), nicht aber das seiner eigenen Frau.

Im deutschsprachigen Raum ist neben einem einem jüngst erschienenen, recht eigenwilligen und doch im Sujet stereotypen Film mit dem Titel *Das Lied in mir*¹⁶⁸⁶, Jenny Erpenbecks kunstvolles *Wörterbuch* zu nennen. In diesem Roman, dessen Autorin etwa so alt ist wie die der "Camada Cadáver" Zugehörigen, nimmt die Protagonistin die Erinnerung "wie ein Messer" her, um dann von ihrem entfremdeten Leben als verschwundene, d.h. illegal adoptierte Tochter im Haus eines

¹⁶⁸¹ Morris West, *Proteus*, New York 1979. Das Buch wurde in Argentinien sofort verboten.

¹⁶⁸² Reinhard Hauff, *Blauäugig*, Deutschland, USA und Argentinien 1989, 87 Minuten.

¹⁶⁸³ *Marco - Über Meere und Berge*, Miniserie in 6 Teilen, ab 30.12.1991 (ZDF), in Italien 1990 ausgestrahlt. Siehe auch das gleichnamige Buch zur Fernsehserie: Günther Kaip, *Marco - Über Meere und Berge*, Wien 1992.

¹⁶⁸⁴ Christopher Hampton, *Imagining Argentina*, Argentinien und Großbritannien 2003, 103 Minuten.

¹⁶⁸⁵ Lawrence Thornton, *Imagining Argentina*, New York 1987.

¹⁶⁸⁶ Florian Micoud Cossen, *Das Lied in mir*, Deutschland 2011, 94 Minuten.

Militärs in Buenos Aires zu berichten.¹⁶⁸⁷ Das Haus, in dem sie aufgewachsen ist, scheint wie aus Pappe, aus einem imaginär-prekären Material gefertigt. Die Heimstätte erweist sich quasi als Puppenschloss und ist doch ein unheimliches Medium, in dem sich das gewaltsame Verschwinden kontinuiert. Gerade die unsolide Materialität mimetisiert eine historische, soziale und symbolische Unvertrautheit. Erpenbecks *Wörterbuch* greift noch weitere Aspekte einer subjektiven und kulturellen Geschichte des erzwungenen Verschwindens auf. Der Text beginnt mit einem Wahrnehmungszweifel. Gefragt wird, wozu die Augen nützten, wenn sie doch nicht sähen. Ähnlich wie Jorge Monteleone herausgearbeitet hat, scheint es nun der Sprache anheim zu stehen, eine (poetische) Verfahrensweise zu finden, um von der Wahrnehmungskatastrophe (dem "percepticidio") zu berichten. Erpenbeck wählt einen ziselierten Stil, der wenig gemein hat mit dem lapidaren Ton der in dieser Untersuchung analysierten argentinischen Texte. Doch ihre Sprache präsentiert sich in *Wörterbuch* auch als ein Material, in dem sich das Memoriaaufbegehren der Protagonistin auf eigensinnige Weise artikulieren kann. Der Geschichte ihres eigenen Lebens und jener Argentinien (die auch die Geschichte eines anderen totalitären Systems sein könnte) nähert sich diese Figur mit körperlicher, instrumenteller Entschiedenheit. *Wörterbuch* schafft aber auch symbolische, mythologische Terrains (spricht von Schneegrenzen, wo es um Folter, von schwarzgekleideten Engeln, wo es um die "Todesflüge" geht). So ließe sich formulieren, dass sich auch dieses Werk dem Spannungsfeld aussetzt, in dem sich postdiktatorische argentinische Produktionen zum erzwungenen Verschwinden bewegen, ja dass es permeabel ist für die Problematik, mit der sich diese konfrontiert sehen. Die Produktionen der "Camada Cadáver" wie auch das Werk Erpenbecks lassen den Schluss zu, dass das Paradigma der *desaparición* darüber dekonstruiert werden kann, dass ästhetische Materialitäten und Abundanzen hergestellt werden, die komplementär zur Depräsentation, nämlich kontra(re)präsentativ sind, mitunter hypertrophieren oder aber autokritisch bis prekär werden. Dies erklärt sich damit, dass die Abwesenheit nach dem erzwungenen Verschwinden keine reguläre Absenz ist und somit weniger konventionelle Repräsentationsmodi, sondern vielmehr ausgesprochene Produktionsmechanismen in Gang setzt – die ihre eigenen, irregulären Illusionsmanöver schaffen und gleichzeitig reflektieren müssen.

¹⁶⁸⁷ Jenny Erpenbeck, *Wörterbuch*, Berlin 2004.



Abbildung 240: Baum mit "Hij@s"-Aufschrift,
Bogotá 2013

BIBLIOGRAPHIE

- Aarseth**, Espen: *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore und London 1997.
- Abbate**, Florencia: (Hg.): *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas*, Buenos Aires 2006.
- Abudara**, Oscar: *Argentina, psicoanálisis, represión, política*, Buenos Aires 1986.
- Ackermann**, Kathrin/**Holzinger**, Gabriele: *Transpositionen des Televisiven: Fernsehen in Literatur und Film*, Bielefeld 2009.
- Adorno**, Theodor W./**Horkheimer**, Max:
"Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente";
in: Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften* Band 5, Frankfurt am Main 1987;
Ästhetische Theorie [1970], Frankfurt am Main 2002;
"Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft" [1951], in ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften*, Band 10, hg. von Rolf Tiedemann, Darmstadt 1988.
- Agamben**, Giorgio:
Quel che resta di Auschwitz, Turin 1998;
Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita, Turin 1995;
Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia, Mailand 1978.
- Ageitos**, Stella Maris/**Bayer**, Osvaldo/**Bielsa**, Rafael: *Historia de la Impunidad. De las ACTAS de Videla hasta los indultos de Menem*, Buenos Aires 2002.
- Aguilar Mora**, Jorge: *Cadáver lleno de Mundo*, Mexiko-Stadt 1971.
- Aguilar**, Gonzalo: *Other worlds: New Argentine Film*, New York 2008.
- Aiub**, Carlos: *Versos aparecidos*, hg. von Ramón Aiub Ronco und Juan Aiub Ronco, Buenos Aires 2007.
Siehe auch <http://www.versosaparecidos.com.ar/carlos-aiub.htm>. [12. 1. 2011]
- Alarcón**, Daniel: *Lost City Radio*, New York 2007.
- Alcoba**, Laura: "Paradojas", in dies. und Félix Bruzzone: *Memoria/ Gedanken*, Berlin 2010;
Manèges, Paris 2007.
- Alexander**, Jeffrey C./**Eyerman**, Ron/**Giesen**, Bernhard: *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley 2004.
- Almeida**, Eugenia: *El colectivo*, Barcelona 2007.
- Alvarez**, Fernando: "Alejandro Agresti radiografía a un grupo de seres conflictuados",
in *El Cronista* vom 17. September 1997.
- Amado**, Ana:
La imagen justa. Cine argentino y política 1980-2007, Buenos Aires 2009;
"Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción", in dies. und Nora Domínguez,
Laços de família, Buenos Aires 2004;
"Herencias. Generaciones y duelo en las políticas de la memoria", in *Revista Iberoamericana*
Nr. 202, Band 69 (Januar-März 2003), S. 137-153.
"Los infantes del terror. Nota sobre *Los rubios*, de Albertina Carri", in *El ojo que piensa. Revista Virtual de Cine Iberoamericano*, Nr. 3, August 2003.
- Amado**, Jorge: *Pedreira das almas* [1957], São Paulo 1958.
- Ángel**, Raquel: "El pensamiento fascista en la clase media argentina", Interview mit Osvaldo Bayer, in *Madres de Plaza de Mayo*, Nr. 16, 2. Jahrgang, März 1986, S. 17.
- Aragon**, Louis/ **Breton**, André, "Le Cinquentaire de l'hystérie (1878-1928)", in *La Révolution Surréaliste/ Collection Complète*, Nr. 11/4, 15. März 1928, S. 20ff.
- Arias**, Lola: "Mi vida después", unveröffentlichtes Manuskript, 2008/2009, S. 7;
Liebe ist ein Heckenschütze, Berlin 2010;
Mein Leben danach, Darmstadt 2010.
- Aricó**, José M.: *La cola del diablo: Itinerario de Gramsci en América Latina*, Buenos Aires 2005.
- Ariès**, Philippe: *Studien zur Geschichte des Todes im Abendland*, München und Wien 1976.
- Aristoteles**: *Rhetorik*, hg. von F. G. Sieveke, München 1980.
- Asamblea Permanente por los Derechos Humanos** (Hg.): *El libro del diario del juicio*, Buenos Aires 1985.
- Ascher**, François: *La société hypermoderne*, Paris 2005.
- Asís**, Jorge: *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, Buenos Aires 1980.
- Assmann**, Aleida: "Vom Vergessen der Kunst. Grenzüberlegungen zur Kulturanthropologie (im Gespräch mit Renate Solbach)", in *Iablis. Jahrbuch für europäische Prozesse*, 8. Jahrgang, 2009,
http://www.iablis.de/iablis_t/2008/assmann08.html. [1. 9. 2010]; *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.

- Assmann, Aleida und Jan:** "Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis", in **Merten, Klaus/Schmidt/Siegfried J./Wischenberger, Siegfried** (Hg.), *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in Kommunikationswissenschaften*, Opladen 1994.
- Assmann, Jan:** "Kulturelles Gedächtnis und kulturelle Identität", in ders. und T. Hölscher (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt am Main 1988.
- Astrada, Etelvina:** *Poesía Política y Combativa Argentina*, Madrid 1978.
- Asturias, Miguel Ángel:** *El Señor Presidente*, Mexiko-Stadt 1946.
- Auchter, Thomas:** "Die Suche nach dem Vorgestern, Trauer und Kreativität", in *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen* Nr. 32, 1978, S. 52-77.
- Augé, Marc:** *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992.
- Avelar, Idelber:** *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile 2000.
- Avellaneda, Andrés:** "Argentina militar: Los discursos del silencio", in **Kohut, Karl/Pagni, Andrea** (Hg.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt am Main 1989;
"Realismo, antirealismo, territorios canónicos. Argentina después de los militares", in **Hernán Vidal:** *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una reanonización*, Minneapolis 1986.
- Axat, Julián** (Hg.): *Si Hamlet duda le daremos la muerte*, Buenos Aires 2010.
- Azor Hernández, Ileana:** *El Neogrotesco Argentino*, Caracas 1994.
- Bachmann-Medick, Doris:** *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek 2007.
- Bachmann, Felicitas:** *30 Jahre Playmobil*, Königswinter 2004.
- Bachtin, Michail:** *The Dialogical Imagination*, Austin 1981.
- Baker, Robert A.:** "Zur psychologischen Untersuchung von Ufo-Erlebnissen", in **Gero von Randow** (Hg.): *Der Fremdling im Glas und weitere Anlässe zur Skepsis*, Reinbek 1996.
- Balázs, Béla:** *Der sichtbare Mensch* [1924], Frankfurt am Main 2001.
- Balderston, Daniel/Foster, David William/Halperín Donghi, Tulio u.a.** (Hg.): *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Minnesota und Buenos Aires 1987.
- Balderston, Daniel:** "El significado latente en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y en *El corazón de junio* de Luis Gusmán", in ders. u.a. (Hg.): *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Minnesota und Buenos Aires 1987, S. 109-121.
- Banega, Horacio M. R.:** "La memoria como fenómeno corporal", in **Cecilia Macon** (Hg.): *Arte y Ciudad en la Postdictadura argentina*, Buenos Aires 2006.
- Bannasch, Bettina/Holm, Christiane/Freytag, Carl** (Hg.): *Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*, Tübingen 2005.
- Barbaras, Renaud/Bimbenet, Étienne/Cariou, Marie:** *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible*, Lyon 2002.
- Bareither, Christoph/ Büttner, Urs** (Hg.): *Fritz Lang: "M – Eine Stadt sucht einen Mörder." Texte und Kontexte*, Würzburg 2010.
- Barra, María J.:** "Respiración artificial: Retórica y Praxis", in **Roland Spiller:** *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt am Main 1991.
- Barthes, Roland:**
Mythen des Alltags, Frankfurt am Main 1991;
La chambre claire: note sur la photographie, Paris 1980;
Frankfurt am Main 1989;
Le degré zéro de l'écriture, Paris 1984;
S/Z, Paris 1976.
Le plaisir du texte, Paris 1973.
- Basadre G, Pablo:** "¿Quién es Gambarotta?", in der chilenischen *La Nación* am 23. März 2003
[http://www.lanacion.cl/p4_lanacion/antialone.html?page=;](http://www.lanacion.cl/p4_lanacion/antialone.html?page=)
http://www.lanacion.cl/p4_lanacion/site/artic/20030322/pags/20030322173321.html. [4. 9. 2009].
- Baudrillard, Jean:** *Warum ist nicht alles schon verschwunden?* [*Pourquoi tout n'a-t-il-pas déjà disparu*, Paris 2007] Berlin 2008.
- Baumann, Hans D.:** *Horror. Die Lust am Grauen*, Weinheim 1989.
- Bayer, Osvaldo:** "El pensamiento fascista en la clase media argentina" (Interview mit Raquel Ángel), in *Madres de Plaza de Mayo* (Hg.), Nr. 16, 2. Jahrgang, März 1986, S. 17.
- Beceyro, Raúl:** *Cine y política: Ensayos sobre cine argentino*, Santa Fe 1997.
- Becker, Andreas:** *In einer anderen Dimension. Zeitdehnung und Zeitraffer im Spielfilm*, Darmstadt 2012.
- Belting, Hans:**
Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001;
Bildfragen: Die Bildwissenschaften im Aufbruch, München 2007.
- Benjamin, Walter:**

- "Von der Aufgabe des Übersetzers" (1921/23), in *Illuminationen*, Frankfurt am Main 1994;
 "Der Flaneur", in ders., *Das Passagenwerk* [1927-1949], Frankfurt am Main 1983;
 Ursprung des deutschen Trauerspiels" [1928], in ders., *Gesammelte Schriften I*,
 Frankfurt am Main 1987;
 "Über den Begriff der Geschichte" [1939], in *Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt am Main
 1996;
 "Neues von Blumen", in ders., *Gesammelte Schriften III*, Frankfurt am Main 1972.
- Benz**, Benjamin: *Erinnerungskarten – Die Technik der Flash-Speicherkarten*. In: *c't*. Nr. 23, 2006, hier
c't -Archiv 23/2006, S. 136. <http://www.heise.de/kiosk/archiv/ct/2006/23/136>. [8. 12. 2009].
- Berger**, John: *Ways of Seeing*, London 1972.
- Berger**, Timo: "El matadero como mito fundacional. Poesía e imágenes de un barrio periférico",
<http://blog.goethe.de/elartedelaindependencia/archives/4-Revisitando-Mataderos-2.html>.
 [26. 7. 2009].
- Bergero**, Adriana/**Reati**, Fernando (Hg.): *Memoria Colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay*, Buenos Aires 1996.
- Berkland**, Keith: *Features – 2000 and 1*, vom 14. Februar 1997, <http://www.lrx.com/features/2001.htm>.
 [10. 6. 2008].
- Bernini**, Emilio: "Una deriva queer de la pérdida. A propósito de *Los topos* de Félix Bruzzone",
 in *No retornable*, <http://www.no-retornable.com.ar/v6/dossier/bernini.html>. [23. 9. 2010].
- Berns**, Jörg Jochen/**Neuber**, Wolfgang (Hg.): *Documenta Mnemonica. Text- und Bildzeugnisse zu Gedächtnislehren und Gedächtniskünsten von der Antike bis zum Ende der Frühen Neuzeit*. Band II:
Das enzyklopädische Gedächtnis der Frühen Neuzeit. Enzyklopädie und Lexikonartikel zur Mnemonik., Tübingen 1998.
- Bertuccio**, Marcelo: "Acerca de *Señora, esposa, niña, y joven desde lejos*", Vorbemerkung zu "Señora,
 esposa, niña, y joven desde lejos", in **Apolo**, Ignacio/**Bertuccio**, Marcelo/**Cano**, Luis
 (Hg.): *Nueva Dramaturgia de Buenos Aires*, Madrid 2001, S. 65-82.
- Bessière**, Irene: "El relato fantástico: Forma mixta de caso y adivinanza", in David Roas (Hg.)
Teorías de lo fantástico, Madrid 2001.
- Beyerle**, Mo (Hg.): *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*
 (Campus. Forschung. Schriftenreihe des Zentrums für Nordamerika-Forschung. Bd. 659). Frankfurt
 am Main 1991.
- Bielsa**, Rafael Antonio/**Bonasso**, Miguel/**Calloni**, Stella (Hg.), *¿Qué son las Asambleas populares?*, Buenos Aires 2002.
- Bioy Casares**, Adolfo: *La invención de Morel*, Buenos Aires 1948.
- Birthler**, Marianne: in einem Interview auf Deutschlandradio,
<http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/669336/>. [18. 1. 2010].
- Bizeul**, Yves: "Politische Mythen, Ideologien und Utopien", in Peter Tepe (Hg.): *Mythos.*
Fächerübergreifendes Forum für Mythosforschung II/Politische Mythen, Würzburg 2006.
- Blackmore**, Susan: "Abduction by Aliens or Sleep Paralysis?", in *Sceptical Inquirer*, Nr. 22, 1998, S.
 23-28.
- Blanchot**, Maurice: *L'espace littéraire*, Paris 1955.
- Blejmar**, Jordana: "Anacronismos", in *El río sin orillas. Revista de filosofía, cultura y política*, Nr. 2,
 Oktober 2008, S. 200-211.
- Bloch**, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt am Main 1985.
- Blumenberg**, Hans:
Arbeit am Mythos, Frankfurt am Main 1979.
Paradigmen zu einer Metaphorologie, Bonn 1960.
- Boehm**, Gottfried: "Der Topos des Lebendigen. Bildgeschichte und ästhetische Erfahrung", in
 Küpper, Joachim/**Menke**, Christoph: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*,
 Frankfurt am Main 2003.
- Bohn**, Ralf: *Inszenierung und Ereignis: Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*, Bielefeld 2009.
- Bohrer**, Karlheinz: *Die Ästhetik des Schreckens*, Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1983.
- Böll**, Heinrich: "Der Wegwerfer" [1957], in Viktor Böll (Hg.) *Das Heinrich Böll-Lesebuch*,
 München 1982.
- Boltanski**, Luc: *Distant Suffering. Morality, Media and Politics*, Cambridge 1999.
- Bolte**, Rike:
 "Neo-barocke Express-Erinnerung gegen das erzwungene Verschwinden oder von den In- und
 Auswendigkeiten in der hellen Kammer des Gedichts: 'Cadáveres' von Néstor Perlongher (1987) und
 'Cadáver' in *Punctum* von Martín Gambarotta", in *Helix. Heidelberger Beiträge zur Romanistischen
 Literaturwissenschaft*, Band 5 (2012), S. 62-90;

- "*Los rubios* destiñen a Mnemosina: *Playing Memory* en el nuevo cine argentino: Entre arqueología, stop-(e)motion y vudu sintético", in Janett Reinstädler (Hg.), *Escribir después de la dictadura*, Madrid and Frankfurt am Main 2011, S. 221-248.
- "Inapropiaciones monstruosas: Sobre vivientes terrestres. L@s cyborgs de Donna Haraway y el *cyborg writing* desde los márgenes", in Stefanie Kron/Birgit zur Nieden/Stephanie Schütze u.a. (Hg.): *Diasporische Bewegungen im transatlantischen Raum*, Berlin 2010, S. 216-234;
- "Die Erinnerung, ein Fluss", in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 16. November 2004;
- "Umbilicales: Punto cero para una contra-historia. *Doppelgänger*, palabras excéntricas y otros síntomas postraumáticos y posttextuales en la obra de Luisa Valenzuela", in **Díaz**, Gwendolyn/ **Medeiros-Lichem**, Maria Teresa/ **Pfeiffer**, Erna (Hg.), *Texto, contexto y postexto: Aproximaciones a la obra de Luisa Valenzuela*, Pittsburgh 2010.
- Bonasso**, Miguel: *Recuerdo de la muerte*, Buenos Aires 1984.
- Bordwell**, David/**Thompson**, Kristin: *Film History: An Introduction*, New York 1994.
- Borges**, Jorge Luis: "Funes el memorioso" [1944], in ders., *Obras Completas (1923-1972)*, Buenos Aires 1974.
- Borgstedt**, Angela: "Der Fragebogen – Zur Wahrnehmung eines Symbols politischer Säuberung nach 1945", in **Borgstedt**, Angela/**Frech**, Siegfried/**Stolle**, Michael: *Lange Schatten. Bewältigung von Diktaturen*, Schwalbach/Ts. 2007, S. 143-162.
- Borgstedt**, Angela/**Frech**, Siegfried/**Stolle**, Michael: "Einleitung: Bewältigung von Diktaturen", in dies. (Hg.), *Lange Schatten. Bewältigung von Diktaturen*, Schwalbach/Ts. 2007.
- Borsò**, Vittoria: *Metapher: Erfahrungs- und Erkenntnismittel*, Tübingen 1985.
- Bradbury**, Ray: *Fahrenheit 451*, London 1953.
- Brandstetter**, Ursula: *Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper*, Köln und Wien u.a. 2008.
- von Braun**, Christina: *Nichtich (Logik, Lüge, Libido)*, Frankfurt am Main 1990.
- Bredenkamp**, Horst: *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt am Main 1975.
- Bredenkamp**, Horst: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben: Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993.
- Breuer**, Josef/**Freud**, Sigmund: *Studien über Hysterie*, Leipzig und Wien 1895.
- Briante**, Miguel: "Los desaparecidos no desaparecieron", in *Madres de Plaza de Mayo* (Hg.), Nr. 16, März 1986.
- Bridger**, Henry M.: "Schaut her, ich lebe", in *Der Spiegel* vom 9. 8. 2010, <http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,710881,00.html>. [15. 5. 2013]
- Brizuela**: Leopoldo, "Las voces bárbaras: apuntes para el estudio de los 'Cuentos de Hades' de Luisa Valenzuela", in Gwendolyn Díaz (Hg.), *Luisa Valenzuela sin máscara*, Buenos Aires 2002.
- Brodsky**, Marcelo:
ESMA. Memoria en construcción: El debate sobre la ESMA, Buenos Aires 2005;
Nexo. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky/Nexo. A photographic essay by Marcelo Brodsky, Buenos Aires 2001;
Buena Memoria – Good Memory (Fotoessay), Buenos Aires 1997.
- Bronfen**, Elisabeth:
"Krieg der Bilder. Michael Moore *Fahrenheit 9/11*", auf der *Homepage* der Autorin, 10. August 2004, <http://www.bronfen.info/index.php/archive/47-archive2004/109-krieg-der-bilder.html>. [10.8. 2010];
Das verknottete Subjekt. Das Unbehagen in der Hysterie, Berlin 1998;
Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik, München 1992.
- Bronfen**, Elisabeth/**Erdle**, Birgit/**Weigel**, Sigrid: *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, Köln, Weimar und Wien 1999.
- Brus**, Günter: "Bemerkungen zur Aktion: Zerreißprobe", in *Aktionsraum I oder 57 Blindenbunde*, München 1971, Wiederabdruck in *Theories and Documents of Contemporary Art*, S. 754–755.
Zitiert nach *Medien/Kunst/Netz*, <http://www.medienkunstnetz.de/werke/prelude-to-220/>. [21.1.2010].
- Bruzzone**, Félix:
Barrefondo, Buenos Aires 2010;
"Apuntes para una intervención sobre la relación entre memoria y política", in ders. und **Alcoba**, Laura: *Memoria/Gedanken*, Berlin 2010, S. 37-43;
"Ratas en el techo", in *Que los parió. Cómo nos está marcando la generación HIJOS*, Sommer 2008/09, 2. Jahrgang, Nr. 21, S. 11;
Los topas, Buenos Aires 2008;
76, Buenos Aires 2007;

- Bruzzone**, Gustavo: "La obra de Boltanski ya realizada por *Página/12*", in *Ramona. Revista de Artes Visuales* Nr. 19-20, Dezember 2001, S. 79.
- Bruzzone**, Gustavo, **Longoni**, Ana (Hg.): *El Siluetazo*, Buenos Aires 2008.
- Brysk**, Alison: *The Politics of Human Rights in Argentina: Protest, Change, and Democratization*, Stanford 1994.
- Budassi**, Sonia: "Condición de búsqueda. Sobre *Los topos* de Félix Bruzzone", in *Perfil*, 7. Dezember 2007, <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0139/articulo/articulo.php?art=11452?ed=1319>. [23. 9. 2010].
- Busqued**, Carlos: *Bajo este sol tremendo*, Barcelona 2009.
- Butler**, Judith: *Antigones Verlangen. Verwandtschaft zwischen Leben und Tod* [*Antigone's Claim. Kinship between Life and Death*, New York 2000] Frankfurt/M. 2001; *Bodies that matter. On the Discursive Limits of Sex*, New York 1993; *Frames of War: When is Life Grievable?*, London 2009.
- Cabrera**, Hilda: "¿Vos sabés quién sos?", im Archiv von *Página/12*, <http://www.pagina12.com.ar/especiales/teatro2001/pag01.htm>. [15. 2. 2011].
- Caillois**, Roger: *Au Coeur du fantastique*, Paris 1965.
- Calveiro**, Pilar: *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires 1998.
- Calviño Iglesias**, Julio: *La novela del dictador*, Madrid 1985.
- Calvo**, Pablo: "Una duda histórica: no se sabe cuántos son los desaparecidos", in *Clarín* vom 6. Oktober 2003, <http://www.clarin.com/diario/2003/10/06/p-00801.htm>. [15. 2. 2011]
- Cancela**, Lorena: "Formas de decir 'yo'. *Los rubios*, de Albertina Carri", in *Otro campo. Críticas*, vom 16. August 2005, http://www.otrocampo.com/festivales/bsas2003/los_rubios.html. und <http://editorial-quipu.galeon.com/losrubios.htm>. [27.7.2009].
- Canetti**, Elias: *Masse und Macht* [1960], Frankfurt am Main 2001.
- Caparrós**, Martín:
El tercer Cuerpo, Buenos Aires 1997;
Filosofía de la historia, Buenos Aires 1999.
- Carrera**, Arturo (Hg.): *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, Buenos Aires 2001.
- Carri**, Albertina: *Los rubios. Cartografía de una película*, Buenos Aires 2007.
- Carri**, Roberto: *Isidro Velázquez: Formas prerevolucionarias de la violencia* [1968], Buenos Aires 2001.
- Carroll**, Lewis: *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, London 1871.
- Caruso**, Marcelo: *Brüll*, Buenos Aires 1996.
- Caruth**, Cathy (Hg.): *Trauma. Explorations in memory*, Baltimore und London 1995.
- Casas**, Fabián:
Korrektur, Buenos Aires 2007;
Los Lemmings, Buenos Aires 2005;
Los veteranos del pánico, Buenos Aires 2005;
El bosque pulenta, Buenos Aires 2003;
El spleen de Boedo, Bahía Blanca 2003;
Oda, Buenos Aires 2003;
Ocio, Buenos Aires 2000;
El salmón, Buenos Aires 1996;
Tuca, Buenos Aires 1990.
- Castillo**, Abelardo:
"Cortázar: La cercanía lejana", in *La Máquina del Tiempo. Revista de Literatura*, 12. Juli 2007, <http://www.lamaquinadel tiempo.com/cortazar/castillo3.htm>. [18. 6. 2010];
Las palabras y los días, Buenos Aires 1999.
- Casullo**, Nicolás: *Para hacer el amor en los parques*, Buenos Aires 1969.
- Celan**, Paul: "Todesfuge", in *Mohn und Gedächtnis*, Stuttgart 1952.
- Chalker**, Bill: *Hair of the Alien. DNA and other Forensic Evidence of Alien Abduction*, London 2005.
- Chiari**, Bernhard/**Rogg**, Matthias/**Schmidt**, Wolfgang (Hg.): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*, München 2003.
- Ciancaglini**, Sergio/**Cardoso**, Oscar Raúl/**Seoane**, María u.a.: "Los archivos de la represión cultural. A veinte años del golpe", in *Clarín digital* vom 24. März 1996 <http://www.clarin.com/diario/96/03/24/claridad.html>. [21. 1. 2009].
- Ciria**, Alberto: *Más allá de la pantalla. Cine argentino, historia y política*, Buenos Aires 1995.
- Clausen**, Lars/**Geenen**, Elke M./**Macamo**, Elísio: *Entsetzliche soziale Prozesse. Theorie und Empirie der Katastrophen*, Münster 2003.
- Colby**, Vineta: "Valenzuela, Luisa", in *World Authors 1980-1985* (Wilson Authors Series), New York 1991.
- Comolli**, Jean-Louis, "El anti-espectador - sobre cuatro filmes mutantes", in Gerardo **Yoel** (Hg.), *Pensar el cine*, Buenos Aires 2004, S. 55-72.

- CONADEP** (Hg.): *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* [1984], Buenos Aires 1998, siehe auch: <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/nuncamas.html>. [16. 12. 2009].
- Condon**, Edward U.: *Scientific Study of Unidentified Flying Objects*, New York 1969.
- Congreso de los Trabajadores Argentinos** (Hg.): *Concurso Nacional de Poesía Miguel Ángel Bustos, Roberto Santoro, Francisco Urondo. En repudio a los veinte años del Golpe Militar de 1976*, Buenos Aires 1997.
- Contreras**, Claudia: "Pequeños mapas de luz. Ni más ni menos. Agujeros de la memoria", in Sandra Lorenzano: *Escrituras de Sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura*, Buenos Aires 2001, S. 357-359; "Cita envenenada", auf *Trama. Programa de Cooperación y confrontación de Artistas*, Buenos Aires 2000, <http://www.proyectotrama.org/00/2000-2002/CONFRONTA/paginas/contreras.htm>. [9. 3. 2010].
- Contreras**, Marta: *Griselda Gambaro. Teatro de la descomposición*, Concepción 1994.
- Copi**: *Eva Perón*, Paris 1969.
- Corbatta**, Jorgelina: *Narrativas de la Guerra sucia en Argentina (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig)*, Buenos Aires 1999.
- Córdoba**, Matías: "Los desaparecidos no pueden pasar desapercibidos", in *Página/12* vom 19. März 2009, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-3945-2009-03-20.html>. [1. 1. 2010].
- Coria**, Julia: "El sentido de la historia", in *El monitor* Nr. 6, 12. Oktober 2005, <http://www.me.gov.ar/monitor/nro6/elcuento.htm>. 8.1.2011; *Permiso para quererte*, Buenos Aires 2003.
- Corradi**, Juan E./**Garretón**, Manuel Antonio/**Weiss**, Patricia (Hg.): *Fear at the Edge. State Terror and Resistance in Latin America*, Berkeley 1992.
- Cortázar**, Julio:
Argentina: Años de alambradas culturales. Buenos Aires 1984;
 "Nuevo elogio a la locura" [1982], in ders., *Argentina: Años de alambradas culturales*, Buenos Aires 1984, siehe auch <http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/elogio.htm>. [7. 2. 2010];
Alguien que anda por ahí, Barcelona 1978;
Último Round, Mexiko-Stadt 1969;
Todo los fuegos el fuego, Buenos Aires 1966.
- Cramer**, Florian: "Der Begriff ‚Imago‘", überarbeitete Fassung eines Aufsatzes vom November 1994: <http://www.userpage.fu-berlin.de/~cantsin/homepage/writings/theory/imago/imago.html>. [15. 2. 2011].
- Craig**, Linda: *Juan Carlos Onetti, Manuel Puig and Luisa Valenzuela. Marginality and Gender*, Woodbridge 2005.
- Crisólogo**, Roxana/**Ildefonso**, Miguel: *Memoria in Santos*, Lima 2007.
- Cucurto**, Washington:
Cosa de negros, Buenos Aires 2003;
La máquina de hacer paraguayitos, Buenos Aires 1999;
Zelarayán, Buenos Aires 1998.
- Cuzzani**, Agustín: *El centroforward murió al amanecer. Farsa en tres actos* [1955], Buenos Aires 1956.
- da Silca Catela**, Ludmila: "Las marcas materiales del recuerdo", in *El Monitor* vom ?(Dossier zum 30. Jahrestag der Diktatur, hg. vom Erziehungsministerium Argentiniens), <http://www.me.gov.ar/monitor/nro6/dossier8.htm>. [9. 1. 2010].
- dal Masetto**, Antonio: "La dictadura en tiempos de democracia" (Interview mit Iraí Freire), in *La Maga* vom 2. September 1998, S. 16-18.
- Dalmaroni**, Miguel: "Madres e HIJOS en la poesía de Juan Gelman", in María Ángeles Pérez López, (Hg.), *Juan Gelman: poesía y coraje*, Santa Cruz de Tenerife 2005, S. 69-86, S. 77-80.
- Damiani**, Marcelo: "El caótico cosmos del caos", in *Espacios*, 1. Halbjahr 1997, S. 94f.
- de Bonafini**, Hebe: Interview in *página digital*, <http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2002rest/2002seg/entrevistas/hebe26-2.html>. [7. 2. 2010].
- de la Puente**, Maximiliano: "Arte y Terror: Nombrar el horror desde el teatro", <http://estatico.buenosaires.gov.ar/institutomemoria/notas/071121certamen/071121ensayo1.pdf>. [15. 2. 2011].
- de Mora Valcárcel**, Carmen: "Julio Cortázar: 'Alguien que anda por ahí'", in *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Nr. 8, Madrid, 1980, S. 169-182.
- de Nápoli**, Cristian: *Los animales*, Buenos Aires 2007.
- de Toro**, Alfonso:
 "'Hiperspektakularität'/'Hyperrealität'/'veristischer Surrealismus'.
 Verkörperungen/Entkörperungen: Transmediales und hybrides Prothesen-Theater:
 "Periférico de Objetos": "Monteverdi Método Bélico", in: Uta Felten/Roloff, Volker
 (Hg.), *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*,

- Bielefeld 2004;
 "Poroto. El teatro menor postmoderno de Eduardo Pavlovsky o el 'Borges'/'Bacon' del teatro: De la periferia al centro", in ders. (Hg.): *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. (Theorie und Praxis des Theaters, Bd. 11)*, Frankfurt am Main 2004;
 "Entre teatro kinésico y teatro deconstruccionista: Eduardo Pavlovsky:
 ,El teatro del goce y los nuevos territorios existenciales", Interview, in *La Escena Latinoamericana*, Nr. 7 (1991), S. 42-45;
 "Semiosis teatral postmoderna: intento de un modelo" in ders. (Hg.): *Semiótica y Teatro Latinoamericano*, Buenos Aires 1990.
- Debord**, Guy-Ernest, *La société du spectacle*, Paris 1973.
- del Valle-Inclán**, Ramón: *Tirano Banderas*, Madrid 1926.
- Deleuze**, Gilles und Félix Guattari, *Milles plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris 1980;
Kafka. Für eine kleine Literatur [*Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris 1975],
 Frankfurt am Main 1976.
- Depetris Chauvin**, Irene "Los chicos crecen. La generación de los hijos y el cine de la postdictadura", in Cecilia Macón: *Trabajos de la Memoria. Arte y ciudad en la postdictadura argentina*, Buenos Aires 2006.
- Derrida**, Jacques:
Spectres de Marx, Paris 1993;
 "Che cos'è la poesia?", in: *A Derrida Reader. Between the Blinds*, New York 1991;
 "Mythologie blanche – La métaphore dans le texte philosophique", in *Poétique*
 Nr. 2 (1971), S. 1-52 ;
L'écriture et la différence, Paris 1967.
- Díaz**, Gwendolyn: "De Hegel a Lacan: El discurso del deseo en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela", in *Revista Iberoamericana* LIX/164-165 (1993), S. 729-737.
- Didi-Huberman**, Georges: *L'invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1982.
- Donghi**, Iván Jaksic/**Jaksic**, Iván (?)/**Kirkpatrick**, Gwen/**Masiello**, Francine (Hg.): *Sarmiento, Author of a Nation*, Berkeley und Los Angeles 1994.
- Dorfman**, Ariel/**Mattelart**, Armand: *Para leer al pato Donald: Comunicación de masas y colonialismo*, Buenos Aires 1972.
- Dörner**, Andreas: *Politischer Mythos und symbolische Politik. Der Hermannmythos - Zur Entstehung des Nationalbewusstseins der Deutschen*, Reinbek bei Hamburg 1996.
- Douyon**, Chavannes/Littlewood, Roland Littlewood und?, "Clinical findings in three cases of zombification", in *Mindfull* Nr. 350, 11. Oktober 1997, S. 1094-1096,
http://mindfull.spc.org/vaughan/talks/ns_assignment/Zombification.pdf. [10. 2. 2010].
- Dreizik**, Pablo: "Neobarroso y el realismo alucinante", http://www.geocities.com/poetika_1/nestorpordreizik.htm.
 [27. 8. 2009].
- Drucaroff**, Elsa: "Relatos de los que no se la creen", in *Perfil* (2007),
<http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0192/articulo.php?art=2534&ed=0192>. [23. 12. 2010].
- Dubatti**, Jorge/**Bartís**, Ricardo (Hg.), *Teatro y Producción de Sentido Político en la Postdictadura/Micropoéticas III*, Buenos Aires 2005.
- Dubatti**, Jorge:
 "El teatro argentino en la postdictadura (1983-2010): *Época de Oro*, Destotalización y subjetividad",
 in *Stichomythia* Nr. 11-12 (2011), S. 71-80, S. 71.;
 "Reflexiones sobre lo nuevo en el teatro argentino actual", in *Picadero*, Nr. 7
 (Oktober-November 2007), S. 16-17;
 "Eduardo Pavlovsky y el teatro micropolítico de la resistencia: De ,El Cardenal'
 (1991) a ,Variaciones Meyerhold' (2005)", in *Hologramática* Nr. 3, 2. Jahrgang, S. 3570;
El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado,
 Buenos Aires, 2005;
Nuevo Teatro Argentino, Buenos Aires 2003.
- Dujovne Ortiz**, Alicia: *Eva Perón. La biografía*, Buenos Aires 1996.
- Dupont**, Mariano: *Aún*, Buenos Aires 2003.
- Durst**, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*, Berlin 2007.
- Eagleton**, Terry : *The Ideology of the Aesthetic*, Cambridge/Mass. 1990
- Echavarren**, Roberto: *Un feror neobarroco*, in **Cangi**, Adrián/**Siganevich**, Paula (Hg.): *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*, Rosario 1996.
- Echevarría**, Roberto González: "Facundo: An Introduction", in Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo: Civilization and Barbarism*, Berkeley 2003, S. 1-16.
- Echeverría**, Esteban: *El matadero* [1838-1840], Buenos Aires 1871.

- Eco**, Umberto: "Einige Proben: Der Film und das Problem der zeitgenössischen Malerei", in ders., *Einführung in die Semiotik*, München 1994.
- Edelman**, Lucila, **Kordon**, Diana: I.: *Efectos psicológicos de la repression política*, Buenos Aires 1986.
- Eiermann**, André: *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, Bielefeld 2009.
- Elias**, Norbert:
Über den Prozess der Zivilisation, 2 Bände, Frankfurt am Main 1978;
Über die Einsamkeit der Sterbenden, Frankfurt am Main 1982.
- Ellison**, Ralph: *Invisible Man*, New York 1952.
- Eloy Martínez**, Tomás:
 "El olimpo del horror", in El País.com,
http://www.elpais.com/articulo/portada/Olimpo/horror/elpeputec/20060101elpepspor_4/Tes4[1. 1. 2006];
El vuelo de la reina, Madrid 2002;
Santa Evita, Buenos Aires 1995;
Lugar común la muerte, Caracas 1979.
- Elsemann**, Nina: *Umkämpfte Erinnerungen. Die Bedeutung lateinamerikanischer Erfahrungen für die spanische Vergangenheitspolitik nach Franco*, Frankfurt am Main 2011 (im Buch fälschlicherweise als 2010 ausgegeben).
- Eltit**, Diamela: "Cuerpos nómadas", in *Feminaria*, Nr. 17/18, Buenos Aires 1998, S. 16-20.
- Encyclopedia of Latinamerican Theater** (Hg. von Eladio Cortés und Mirta Barrea-Barlys), Santa Barbara 2003.
- Enriquez**, Mariana: "Cuando hablábamos con los muertos", in dies., *Los peligros de fumar en la cama*, S. 207-221, <http://blog.etermacadencia.com.ar/?p=6807>. [21. 1. 2011].
- Enriquez**, Mariana:
 "El aljibe" in Julio Ortega (Hg.) *Usted está aquí*, Mexiko-Stadt 2007;
Los peligros de fumar en la cama, Buenos Aires 2009;
 "Ni cumpleaños ni bautismos", in Florencia Abbate (Hg.): *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas*, Buenos Aires 2006;
Cómo desaparecer completamente, Buenos Aires 2004;
Bajar es lo peor, Buenos Aires 1995.
- Erll**, Astrid: "Kollektive Gedächtnis- und Erinnerungskulturen", in **Nünning**, Ansgar / **Nünning**, Vera: *Konzepte der Kulturwissenschaften*, Tübingen 2003.
- Erpenbeck**, Jenny:
Dinge die verschwinden, Berlin 2009;
Wörterbuch, Berlin 2004.
- Erlan**, Diego: "El del piletero es un oficio fronterizo", Interview mit Félix Bruzzone, in *Clarín/Ñ*, http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2010/07/20/_-02205568.htm. [28. 9. 2010]
- Ernst**, Wolfgang: "Absenz" in Barck, Karlheinz/ usw.? Martin Fontius, Dieter Schlenstedt et al. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart und Weimar 2010, Band 1, S. 1-14, S. 1.
- España**, Claudio:
 "Agresti y un cine con alma de vecindario", in *La Nación* vom 14. September 1997,
<http://www.lanacion.com.ar/76801-agresti-y-un-cine-con-alma-de-vecindario>. [1. 3. 2011];
 "Diez años de cine en democracia" in ders., *Cine Argentino en democracia*, Buenos Aires 1994.
- Evers**, Florian: *Vexierbilder des Holocausts. Ein Versuch zum historischen Trauma in der Populärkultur*, Münster 2011.
- Fabbro**, Gabriela (Hg.): *Cine argentino en democracia, 1983-1993*, Buenos Aires 1994.
- Fabry**, Geneviève: *Las Formas del Vacío: La Escritura del Duelo En La Poesía de Juan Gelman*, Sammlung *Texto y Teoría: Teoría Literaria*, Nr. 34, Amsterdam und New York 2008.
- Fasce**, María, "Cross a la mandíbula", Interview mit Alejandro Agresti, in *Los Inrockutibles*, Juni 1997.
- Febbro**, Eduardo: "Una iniciativa de Argentina y de Francia con historia accidentada", in *Página/12* vom 20. Juni 2006,
<http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/subnotas/68730-22331-2006-06-20.html>. [7. 2. 2010]
- Feierstein**, Daniel:
 "La pregunta incómoda. Pasajes de una conversación con Daniel Feierstein...", in "Biopolítica. Viaje por los desafíos que nos plantean HIJOS", *Mu. El periódico de Lavaca*, Themen-Ausgabe: *Que los parió. Cómo nos está marcando la generación HIJOS*, Sommer 2008/09, 2. Jahrgang, Nr. 21, S. 5;
El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina: Hacia un análisis del aniquilamiento como reorganizador de las relaciones sociales, Buenos Aires 2007;

- "Genozidforscher Feierstein: 'Wir haben einen Teil von uns verloren'" (Interview mit Julia Amberger), in *Goethe aktuell*, <http://www.goethe.de/uun/bdu/de5499615.htm>. [28. 1. 2010].
- Feierstein**, Liliana: "Por una e(sté)tica de la recepción. La escucha social frente a los hijos de detenidos-desaparecidos en Argentina", in *Helix. Heidelberger Beiträge zur Romanistischen Literaturwissenschaft*, Band 5 (2012), S. 123-143.
- Feinman**, José Pablo: in Marcelo Brodsky, *Buena Memoria – Good Memory*, Buenos Aires 1997.
- Feinstein**, Stephen C.: "Zbigniew Libera's Lego Concentration Camp: Iconoclasm in Conceptual Art About the Shoah", in *Other Voices. The (e)journal of Cultural Criticism* Nr. 1, Februar 2000, <http://www.othervoices.org/2.1/feinstein/auschwitz.html>, [11. 11. 2009].
- Felman**, Shoshana: "Education and Crisis, or the vicissitudes of teaching", in Cathy Caruth (Hg.), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore und London 1995.
- Fernández Moreno**, César "Argentino hasta la muerte" [1963] in *Obra Poética*, Band 1, Buenos Aires 1999.
- Figueras**, Marcelo: *Kamchatka*, Madrid 2003.
- Filipelli**, Rafael: *El Ausente*, Argentinien 1987.
- Fischer-Lichte**, Erika: "Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur", in **Wirth**, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002, S. 277-300; *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004.
- Fischer-Lichte**, Erika/**Horn**, Christian/**Warstat**, Matthias (Hg.), *Wahrnehmung und Medialität*, Tübingen und Basel 2001.
- Fischer**, Joschka: *Von der Rückkehr der Geschichte. Die Welt nach dem 11. September und die Erneuerung des Westens*, Köln 2005.
- Florit**, Alejandra: "Bagnasco ordenó que la ESMA no sea demolida", in *La Nación* vom 31. Januar 1998, hier im digitalen Archiv von *La Nación*: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=86714. [28. 5. 2010].
- Fogwill**, Rodolfo: *Los Pichiciegos*, Buenos Aires 1983.
- Fondebrider**, Jorge (Hg.): *Tres décadas de poesía argentina*, Buenos Aires 2006.
- Forster**, Ricardo: "La política como barbarie. Una lectura de *Homo Sacer* de Giorgio Agamben", in *Sociedad*, Nr. 19 (Zeitschrift der Facultad de Ciencias Sociales der Universidad de Buenos Aires 2001), S. 87-119.
- Fortuny**, Natalia: "Memoria fotográfica. Restos de la desaparición, imágenes familiares y huellas del horror en la fotografía argentina posdictatorial", in *Amerika. Mémoires, Identités, Territoires*, <http://amerika.revues.org/1108>. [17.1.2011]
- Foster**, David William: *Contemporary Argentine Cinema*, Columbia/London 1992; *Violence in Argentine Literature. Cultural Responses to Tyranny*, Columbia, Missouri und London 1995.
- Foucault**, Michel:
Wahnsinn und Gesellschaft, Frankfurt am Main 1996;
Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit, Berlin 1978;
"Recht über den Tod und Macht zum Leben", Frankfurt am Main 1977;
Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1 [Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir, Paris 1976];
"Le jeu de Michel Foucault" [1977], in ders., *Dits et écrits*, Band 2, Paris 1994, S. 298-329 "Qu'est-ce qu'un auteur?", in ders., *Dits et écrits: 1954-1975*, Band 1, Paris 1969;
"La pensée du dehors", in *Critique* Nr. 229, 1966.
- Franco**, Jean: "Gender, Death and Resistance. Facing the Ethical Vacuum", in *Chicago Review*, Nr. 4, Band 35, 1987, S. 59-79.
- Frei**, Norbert: *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*, München 1996.
- Freidemberg**, Daniel: *Poesía en la fisura*, Buenos Aires 1995.
- Freira**, Silvina: "Si hay creencias fuertes, no hay grandes debates", Gespräch mit Liza Casullo über *Para hacer el amor en los parques*, in *Página/12* vom 12. Mai 2006, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-4686-2006-12-05.html>. [15. 2. 2011].
- Fresán**, Rodrigo: *Historia Argentina*, Buenos Aires 1993.
- Freud**, Sigmund:
"Konstruktionen in der Analyse" [1937], in *Gesammelte Werke*, Band 16, Frankfurt am Main 1999;
"Notiz über den "Wunderblock", in *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, Band 1 (1), 1924, S. 1-5;
Jenseits des Lustprinzips [1920], in ders., *Gesammelte Werke*, Band 13, S. 23-34;
"Traumatische Neurose und Kinderspiel als Wiederholung", in ders., *Gesammelte Werke*,

- Band 13/"Jenseits des Lustprinzips", Leipzig, Wien und Zürich 1999;
 "Das Unheimliche" [1919], in ders., *Gesammelte Werke*, 12. Band/Werke aus den Jahren 1917-1920, Frankfurt am Main 1999;
 "Einleitung zur 'Psychoanalyse der Kriegsneurose', in ders., *Gesammelte Werke*, Band 12 (Werke aus den Jahren 1917-1920), Frankfurt am Main 1999, S. 321-324;
Die Traumdeutung, Leipzig und Wien 1900.
- Freudenfeld**, Regina: *Gedächtnis-Zeichen: Mnemologie in der deutschen und französischen Aufklärung*, Tübingen 1996.
- Friedlander**, Saul (Hg.): *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*, Cambridge (Mass.) und London 1992.
- Friedrich**, Hugo: *Die Struktur der modernen Lyrik*, Reinbek bei Hamburg [1956] 1986.
- Friera**, Silvina: "Hay una dimensión política que está jugando en todo momento", Interview mit Martín Gambarotta, in *Página/12* vom 24. Oktober 2011: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-23285-2011-10-24.html>. [1.11.2011].
 "El cuento de satisfacción inmediata", in *Página/12* vom 10. März 2010, <http://www.perspectivaciudadana.com/contenido.php?itemid=32370>. [8. 1. 2011].
- Fröhlich**, Magrit/ **Loewy**, Hanno/**Steinert**, Hans (Hg.): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*, München 2003.
- Fuentes**, Carlos: "Después de Borges", in *Página/12. Suplemento de Cultura*, vom 23. Juni 1991, S. 2f.
- Gadamer**, Hans-Georg: "Die Seinsvalenz des Bildes", Abschnitt 2a und 2b, *Der ontologische Grund des Okkasionellen und des Dekorativen/Wahrheit und Methode*, Tübingen 1965.
- Gallotta**, Bárbara "No has visto nada... Una lectura de Garage Olimpo", in *Portal del Cine latinoamericano y caribeño*, <http://www.cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=7048>. [19. 2. 2011].
- Gambaro**, Griselda:
 "Antígona furiosa", in dies., *Teatro 3*, Buenos Aires 1989;
 "Decir sí", in dies., *Teatro 3*, Buenos Aires 1989;
 "Información para extranjeros", in dies., *Teatro 2*, Buenos Aires 1984;
Ganarse la muerte, Buenos Aires 1976;
El campo, Buenos Aires 1967.
- Gambarotta**, Martín:
 Buenos Aires und Bahía Blanca 2011;
Relapso+Angola, Buenos Aires und Bahía Blanca 2004;
Seudo, Bahía Blanca 2000;
Punctum, Buenos Aires 1996.
- Gamerro**, Carlos: *El secreto y las voces*, Buenos Aires 2002.
- García**, Raúl: *Micropolíticas del cuerpo. De la Conquista de América a la ultimadictadura militar*, Buenos Aires 2000.
- García Helder**, Daniel/**Prieto**, Martín: "Boceto N° 2 para un ... de la poesía argentina actual", Vortrag vom 17. Oktober 1997 auf der Reunión de Arte Contemporáneo der Universidad Nacional del Litoral, Santa Fé, publiziert in *Punto de Vista*, Nr. 60, April 1998 sowie in Jorge Fondebrider (Hg.): *Tres décadas de poesía argentina (1976-2007)*, Buenos Aires 2006, hier in *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento*, Nr. 32, Dezember 2007, <http://www.elinterpretador.net/32DanielGarciaHelder-MartinPrieto-BocetoN2.html>. [19. 2. 2011].
- García Márquez**, Gabriel: *El Otoño del Patriarca*, Barcelona 1975.
- García Oliveri**, Ricardo: "Los años de la democracia", in **Consuelo**, Jorge/**Calistro**, Mariano/ España, Claudio (Hg.): *Historia del cine argentino*, Buenos Aires 1992.
- Garibotto**, Verónica/**Gómez**, Antonio: "Más allá del 'formato memoria': la repostulación del imaginario postdictatorial en *Los rubios* de Albertina Carri", in: *A Contra corriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina/A Journal on Social History and Literature in Latin America*, Nr. 2, Band 3 (Winter 2006), S. 197-126, http://www.ncsu.edu/project/acontracorrente/winter_06/Garibotto-Gomez.pdf. [19.2.2011].
- Gatti**, Gabriel: *El Detenido - Desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Montevideo 2008.
- Gelman**, Juan:
Dibaxu, Barcelona 1994;
 "Heridas y medallas de un poeta" (Interview mit Verónica Chiaravalli) in *La Nación*, Kulturbeilage vom 10.12.1997, <http://www.literatura.org/Gelman/jgR2.html>. [25. 1. 2009];
Interrupciones I, Buenos Aires 1988;
Si dulcemente, Barcelona 1980.
- Gerhard**, Paul: *Der Krieg der Fotografen. Kriegsberichterstattung im Spanischen Bürgerkrieg*, in Ute Daniel (Hg.): *Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. bis 21. Jahrhundert*, Göttingen 2006, S. 133-

168.

- Germano**, Gustavo: *Ausencias*, Barcelona 2007.
- Giannoni**, Virginia: *Poesía Diaria. Porque el silencio es mortal*, Buenos Aires 2007.
- Giardinelli**, Mempo:
 "La crisis argentina: Carta abierta por la resistencia de la cultura latinoamericana", *Página/12* vom 25. Februar 2002,
<http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/index-2002-02-25.html>. [5. 5. 2010].
Luna caliente, Mexiko-Stadt 1983.
- Giella**, Miguel Ángel: *Teatro Abierto 1981/Teatro Argentino bajo vigilancia I*, Buenos Aires 1991.
- Gilman**, Claudia: "Historia, poder y poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera",
 in Spiller, Roland (Hg.): *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt am Main 1991.
- Ginzberg**, Victoria: "De los dos demonios al Terrorismo de Estado", in *Página/12* vom
 15. Mai 2006, <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-66922-2006-05-15.html>.
 [10.2.2010].
- Girondo**, Oliverio: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, Buenos Aires 1922.
- Gliemmo**, Graciela: "'Que veinte años no es nada...?', Espacios y tiempos coincidentes en
Realidad nacional desde la cama", in Gwendolyn Díaz: *Luisa Valenzuela sin máscara*.
 Buenos Aires 2002.
- Glossar der Neurowissenschaftlichen Gesellschaft Berlin**,
<http://nwg.glia.mdc-berlin.de/de/courses/education/glossar.html>. [13. 1. 2010].
- Gociol**, Judith/**Invernizzi**, Hernán:
Cine y dictadura. La censura al desnudo, Buenos Aires 2006.
Un golpe a los libros, Buenos Aires 1998 und 2003?.
- Göttel**, Dennis: "Metapher und Material. Somatische und textuelle Projektionen der Kinoleinwand", in *Nach dem
 Film*, Nr. 10, 1. Januar 2008, <http://www.nachdemfilm.de/content/metapher-und-material>. [15. 1. 2010].
- Goligorski**, Eduardo: *Carta abierta de un expatriado a sus compatriotas*, Buenos Aires 1983.
- González Amer**, Edgardo:
La mujer perfecta, San Sebastián 2000;
Danza de los torturados, Buenos Aires 1996;
Todos estábamos un poco cuerdos, Buenos Aires 1994;
El probador de muñecas, Buenos Aires 1989.
- González Bermejo**, Ernesto: *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona 1978.
- González**, Betina:
Juegos de Playa, Buenos Aires 2008;
Arte menor, Buenos Aires 2006. **González**, Horacio: "La materia iconoclasta de la
 memoria", in **Lorenzano**, Sandra/**Buchenhorst**, Ralph (Hg.): *Políticas de la Memoria:
 Tensiones en la palabra la imagen*, Buenos Aires und Mexiko-Stadt 2007, S. 27-43.
- Gorodischer**, Angélica: *Las Repúblicas*, Buenos Aires 1991.
- Gorodischer**, Julián: "Esa rubia debilidad" (Interview mit María Moreno), in *Página/12* vom
 19. Oktober 2003, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1001-2003-10-22.html>. [27.
 7. 2009].
- Grau**, Oliver: *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge(Mass.) 2003;
 "Telepräsenz: Zu Genealogie und Epistemologie von Interaktion und Simulation", in **Gendolla**,
 Peter/**Schmitz**, Norbert B., **Schneider**, Irmela u.a.: *Formen interaktiver Medienkunst*, Frankfurt am Main
 2001, S. 39-63.
- Grau**, Oliver/**Keil**, Andreas (Hg.): *Mediale Emotionen. Zur Lenkung von Gefühlen durch Bild und Sound*,
 Frankfurt am Main 2005.
- Greenblatt**, Stephen/ Gallagher, Catherine: *Practicing New Historicism*, Chicago und London 2000.
- Gregorich**, Luis: "Nuevos caminos de la narrativa argentina", in *Clarín. Cultura y Nación* vom 11. Juni 1981.
- Grillo Trubba**, Diego (Hg.): *En celo*, Buenos Aires 2007.
- Grimm**, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1877.
- Gruchmann**, Lothar: "Nacht- und Nebel'-Justiz. Die Mitwirkung der Strafgerichte an der
 Bekämpfung des Widerstandes in den besetzten westeuropäischen Ländern 1942–1944",
 in *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, Nr. 29, 3. Band (1981).
- Grüner**, Eduardo: *El sitio de la mirada*, Buenos Aires 2001.
- Grupo Escombros**: "Cuerpos replicantes: Las Pancartas del Grupo Escombros y la memoria",
 in **Lorenzano**, Sandra/**Buchenhorst**, Ralph: *Políticas de la Memoria: Tensiones en la palabra
 la imagen*,
 Buenos Aires und Mexiko-Stadt 2007, S. 197- 209.
- Grupo Etcétera**: "Errorismo", in *El Interpretador. Literatura, Arte y Pensamiento* Nr. 22,
 Januar 2006, <http://www.elinterpretador.net/22Etcetera-Errorismo.html>. [15. 2. 2011].
- Guide pratique de maladies mentales*, Paris 1893.

- Gumbrecht**, Hans Ulrich/**Pfeiffer**, Karl L. (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main 1988.
- Gundermann**, Christian: *Actos melancólicos: Formas de resistencia en la posdictadura argentina*, Rosario 2007.
- Gutiérrez**, Fernando: *Treintamil*, Nord Pas-de Calais und Buenos Aires 1997.
- Guzmán Bouvard**, Marguerite: *Revolutionizing Motherhood: The Mothers of the Plaza de Mayo*, Wilmington 1994.
- Haase**, Jenny: "Utopías, distopías, heterotopías. El sur como lugar de memoria en Argentina y Chile: *Sur*, de Fernando Solanas, y *La frontera*, de Ricardo Larraín, in Janett Reinstädler, *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, Madrid und Frankfurt/M. 2011, S. 295-315.
- Hagen**, Wolfgang: "Eine historiosemantische Fußnote zum Medienbegriff", in **Münkler**, Stefan/**Roesler** (Hg.), *Was ist ein Medium?*, Frankfurt am Main 2008, S. 13-29.
- Hagopian**, Kevin Jack: Rezension ohne Titel, auf der Homepage des New York State Writers Institute, State University of New York, <http://www.albany.edu/writers-inst/webpages4/filmnotes/fnf06n3.html>. [27. 10. 2009].
- Halbwachs**, Maurice:
La mémoire collective, Paris 1950;
La topographie légendaire, Paris 1941;
Les cadres sociaux de la mémoire, Paris 1925.
- Halfon**, Mercedes: "La novia de Iggy Pop", in *Página/12/Radar* vom 11. September 2011: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4405-2011-09-16.html>. [10. 10. 2011].
- Hallie**, Philip: *The Paradox of Cruelty*, Middletown(Conn.) 1969.
- Haraway**, Donna: "A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", in *Simians, Cyborgs and Women: The reinvention of Nature*, London 1985.
- Harris**, David Alan: "The Paradox of Expressing *Speechless Terror*: Ritual Liminality in the Creative Arts Therapies' Treatment of Posttraumatic Distress", in *The Arts in Psychotherapy* Nr. 36/2 (2009).
- Haverkamp**, Anselm: *Theorie der Metapher*, Darmstadt 1996.
- Haverkamp**, Anselm/**Lachmann**, Renate (Hg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern*, München 1993.
- Heidegger**, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen 1927.
- Heker**, Liliana: *Después. Narrativa argentina posterior a la dictadura*, Buenos Aires 1996.
- Hennel**, Axel: (Hg.): *Playmobil Collector 1974–2009*, Dreieich 2004.
- Herder**, Johann Gottlieb: *Sprachphilosophie*, Hamburg 1960.
- Hermes da Fonseca**, Liselotte /**Kliche**, Thomas (Hg.): *Verführerische Leichen – verbotener Verfall. "Körperwelten" als gesellschaftliches Schlüsselereignis*, Lengerich 2006.
- Herrendorf**, Daniel: *Evita, la Loca de la Casa*, Buenos Aires 2003.
- Hertling**, Anke / Winfried Nöth (Hg.): *Körper-Verkörperung-Entkörperung*, Kassel 2005.
- Hilbig**, Wolfgang: *Die Kunde von den Bäumen*, Berlin 1992.
- Hirsch**, Mathias: *Schuld und Schuldgefühl. Zur Psychoanalyse von Trauma und Introjekt*, Göttingen 1997.
- Historia General de las Relaciones Exteriores de la República Argentina**, Band 10, Absatz 2.4. ("Alemania"), hier unter <http://www.argentina-rree.com/15/15-084.htm>. [12. 1. 2010].
- Hobsbawm**, Eric: *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts [The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914–1991]*, London 1994], München 1998.
- Hoffman**, Donald D.: *Visuelle Intelligenz: Wie die Welt im Kopf entsteht*, München 2003.
- Hoffmann**, E.T.A.: "Der Sandmann" [in *Nachtstücke*, Dresden und Leipzig 1817], in ders., *Der Sandmann*, Stuttgart 2003.
- Homann**, Renate: *Theorie der Lyrik: Heuautonome Autopoiesis als Paradigma der Moderne*, Frankfurt am Main 1999.
- Honnef**, Klaus (Hg.): *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, Köln 1982.
- Honneth**, Axel: *Unsichtbarkeit. Stationen einer Theorie der Intersubjektivität*, Frankfurt am Main 2003.
- Hopkins**, Cecilia: "La historia de cualquier familia es épica", in *Página/12* vom 16. Oktober 2004. <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-42374-2004-10-16.html>. [15. 2. 2011].
- Howe**, Sara Eleanor: "The Madres de la Plaza de Mayo: asserting motherhood; rejecting feminism?", in *Journal of International Women's Studies*, Band 7, Nr. 3, März 2006, S. 43-50.
- Huysen**, Andreas:
Present Past: Urban Palimpsests and the Politics of Memory, Stanford (Calif.) 2003;
"El Parque de la Memoria. Glosa desde lejos", in *Punto de Vista* . 68 (Arte y Política de la Memoria/Dezember 2000) S. 25-28, S. 26f;
Arte y Política de la Memoria, Buenos Aires 2000.

Iannamico, Roberta:

Celeste Perfecto, Buenos Aires 2005;
Mamushkas, Bahía Blanca 2002;
El collar de fideos, Bahía Blanca 2001;
El collar de fideos, Bahía Blanca 2001;
Tendal, Buenos Aires 2001.

Incardona, Juan Diego/ Santiago Llach, Santiago (Hg.): *Los días que vivimos en peligro*, Buenos Aires 2009.

Ingendahl, Werner: *Der metaphorische Prozess*, Darmstadt 1996.

Iramain, Demetrio: *Tanta flaca infinitud*, Buenos Aires 1998.

Israël, Lucien: *L'hystérique, le sexe et le médecin*, Paris 1976.

Jaroslavsky, Sonia: "Una sola vida", Gespräch mit Lola Arias auf *Alternativa teatral*.
<http://www.alternativateatral.com/nota485-una-sola-vida>. [15. 2. 2011].

Jauss, Hans Robert:

Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt am Main 1997.
Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts »A la recherche du temps perdu«. Ein Beitrag zur Theorie des Romans, Frankfurt am Main 1986.

Jelin, Elizabeth:

"Las memorias sociales y las luchas por la legitimidad de la palabra", in *Humboldt* Nr. 146, 2007, S. 20f.;
Los trabajos de la memoria, Madrid 2002.

Jelin, Elizabeth/Przeworski, Adam (Hg.): *Juicio, castigos y memorias: derechos humanos y justicia en la política argentina*, Buenos Aires 1995.

Jelin, Elizabeth/Longoni, Ana: *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Madrid 2005.

Jelin, Elizabeth/del Pino, Ponciano (Hg.): *Luchas locales, comunidades e identidades*, Madrid 2003.

Jentsch, Ernst: "Zur Psychologie des Unheimlichen", in *Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift* Nr. 8 (1906), S. 195-197.

Jeremy Melvin: "Monument: Antimonument", in *The Architectural Review*, Royal Academy Forum, Oktober 2002, http://findarticles.com/p/articles/mi_m3575/is_1268_212/ai_93232130. [19. 1. 2009].

Jitrik, Noé:

"Hablar, nombrar, escribir", Interview mit Guillermo Saavedra, in *Tres Puntos* Nr. 23, 1. Jahrgang, 10. Dezember 1997, S. 38-41;
 "La novela futura' de Macedonio Fernández", in Jorge **Lafforgue** (Hg.): *Nueva Novela Latinoamericana*, Band 2, Buenos Aires 1972;
Muerte y resurrección de "Facundo", Buenos Aires 1968.

Jorquera, Miguel: "Con las abuelas alentando desde la tribuna", ursprünglich in *Página/12*, Hier siehe: http://www.hijos-capital.org.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=554&Itemid=141. [15. 11. 2009].

Jureit, Ulrike/Schneider, Christian: *Gefühlte Opfer: Illusionen der Vergangenheitsbewältigung*, Stuttgart 2010.

Kacunko, Slavko: *Spiegel, Medium, Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*, Paderborn 2010.

Kairuz, Mariano: "La pesquisa" (Interview mit Nicolás Prividera) in *Radar/Página/12* vom 18. März 2007, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3671-2007-03-18.html>. [19.2. 2011]

Kafka, Franz: *Der Prozess* [unvollständig 1915], Berlin 1925.

Kaip, Günther: *Marco - Über Meere und Berge*, Wien 1992.

Kamenszain, Tamara: *La boca del testimonio: Lo que dice la poesía*, Buenos Aires 2007.

Kaminsky, Amy: "Marco Bechis' *Garage Olimpo*: Cinema of witness" in *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* *Jump Cut* Nr. 48, Winter 2006,
<http://www.ejumpcut.org/archive/jc48.2006/GarageOlimpo/text.html>. [19. 10. 2011].

Kamper, Dietmar:

Ästhetik der Abwesenheit. Von der Entfernung der Körper, München 1999;
 "Mimesis und Simulation. Von den Körpern zu den Maschinen," in *Kunstform International* Nr. 114 (1991).

HardwareMedienKunstverein, Katalog der Ausstellung *Vom Verschwinden. Weltverluste und Weltfluchten*, Frankfurt am Main 2005; einzusehen unter:
http://www.hmkv.de/dyn/_data/VVS_Katalog_web_02.pdf. [8. 2. 2010].

Kertész, Imre: *Roman eines Schicksallosen* [*Sorstalanság*, Budapest 1975], Berlin 1997.

Kittler, Friedrich: *Grammophon - Film - Typewriter*, Berlin 1986.

Klein, Naomi: "¡Qué se vayan todos!" – that's the global backlash talking", in *The Guardian*,

- vom 6. Februar 2009, <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2009/feb/06/global-recession-backlash>. [1. 8. 2010].
- Klima**, Ivan: *Liebe und Müll* [*Láska a Smetí*, Prag 1987], Frankfurt am Main 1991.
- Kloock**, Daniela/**Spahr**, Angela (Hg.): *Medientheorien. Eine Einführung*, München 1997.
- Kohan**, Martín: "Una crítica en general y una película en particular" in *Punto de Vista* Nr. 80 (2004), S. 47f; "La apariencia celebrada", in *Punto de Vista* Nr. 78 (2004), S. 24-30; *Dos veces Junio*, Buenos Aires 2002.
- Kohut**, Karl (Hg.): *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*, Frankfurt am Main und Madrid 1996.
- Kohut**, Karl/**Pagni**, Andrea (Hg.): *Literatura argentina hoy: De la dictadura a la democracia*, Frankfurt am Main 1993.
- Koira**, Roberto: "Un municipio bajo la sombra de la dictadura", in *Zoom Revista. Política y Sociedad en Foco*, 17. Oktober 2007, <http://revista-zoom.com.ar/articulo1886.html>. [10. 2. 2010].
- Kolesnico**, Patricia: "Emotivas Imágenes de las víctimas de la dictadura militar", in *Clarín* vom 23. 3. 2001, <http://www.clarin.com/diario/2001/03/23/s-04401.htm>. [3.6. 2001].
- Körte**, Mona / **Ortlieb**, Cornelia (Hg.): *Verbergen – Überschreiben – Zerreißen: Formen der Bücherzerstörung in Literatur, Kunst und Religion*, Berlin 2007.
- Koss**, María Natacha: "Un biodrama o algo así", in *Alternativa Teatral* vom 6. August 2010, <http://www.alternivateatral.com/nota487-un-biodrama-o-algo-asi>. [9. 8. 2011].
- Kovadloff**, Santiago: "Una cultura de catacumbas" [1982], in ders., *La nueva ignorancia*, Buenos Aires 2001.
- Kracauer**, Siegfried: *Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Film*, Hamburg 1958 [spätere Auflage: *Von Caligari bis Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main 1976].
- Krämer**, Sybille: "Was haben 'Performativität' und 'Medialität' miteinander zu tun?" Plädoyer für eine in der 'Ästhetisierung' gründende Konzeption des Performativen" in dies. (Hg.), *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 13-32.
- Kristeva**, Julia: *Étrangers à nous-mêmes*, Paris 1985; *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris 1980.
- Kuhn**, Thomas Samuel: *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago 1962.
- Kusnetzoff**, Juan Carlos: "Renegación, desmentida, desaparición y persecticidio como técnicas psicopáticas de la salvación de la Patria (Una visión psicoanalítica del informe de la Conadep)" in **Abudara**, Oscar, et al., *Argentina, psicoanálisis represión política*, Buenos Aires 1986.
- Lacan**, Jacques: "Propos sur l'Hystérie" (im Februar 1977 in Brüssel gehaltene Konferenz), in *Quarto* Nr. 2, Beilage von *La lettre mensuelle de l'École de la cause freudienne*, 1981; hier die Internet-Version auf der *Site* der École Lacanienne, <http://www.ecole-lacanienne.net/>. [15. 4. 2009]; "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique", [Vortrag von 1949], in ders., *Écrits*, Paris 1966 *Seminar III*, S. 93-100.
- Lachmann**, Renate: *Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt am Main 1991.
- Lamborghini**, Leonidas: "Eva Perón en la hoguera" in ders., *Partitas*, Buenos Aires 1972.
- Landi**, Oscar (Hg.): *Medios, transformación y cultura política*, Buenos Aires 1987.
- Landsberg**, Paul Ludwig: *Die Erfahrung des Todes*, Frankfurt am Main 1973.
- Laub**, Dori: "Eros oder Thanatos? Der Kampf um die Erzählbarkeit des Traumas", in *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, Nr. 9/10 (September/Okttober 2000: *Trauma, Gewalt und Kollektives Gedächtnis*), S. 860-894.
- Lehmann**, Ulrike/**Weibel**, Peter (Hg.): *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*, Berlin und München 1994.
- Lejeune**, Philippe: *Le pacte autobiographique*, Paris 1975.
- Leopold**, Stephan: *Der Roman als Verschiebung. Studien zu Mythos, Intertextualität und Narratologie in Carlos Fuentes "Terra Nostra"*, Tübingen 2003.
- Lévy**, Pierre: *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, Paris 1995.
- Lewis**, Colin M./ **Torrents**, Nissa: *Argentina in the Crisis Years (1983-1990). From Alfonsín to Menem*, London 1993.
- Link**, Daniel: "Después de la dictadura. Una hipótesis", in *MU/Que los parió. Cómo nos está marcando la generación HIJOS*, Sommer 2008/09, 2. Jahrgang, Nr. 21, S. 10; *Leyenda. Literatura argentina: Cuatro cortes*, Buenos Aires 2006.
- Lipovetsky**, Gilles/**Charles**, Sébastien: *Les temps hypermodernes*, Paris 2004.
- Llistosella**, Jorge: *La marcha peronista. El enigma de su origen, la resolución del misterio y el papel decisivo de Evita en esta historia: una historia de plagios y vanidades*, Buenos Aires 2008.
- Littlewood**, Roland /**Douyon**, Chavannes: "Clinical findings in three cases of zombification" in *Mindfull* Band 350, 11. Oktober 1997.

- Llurba**, Ana María: "Antígona furiosa, ¿una voz femenina?", in *Gramma Virtual* Nr. 1, 1. Jahrgang, September 2000, <http://www.salvador.edu.ar/gramma/1/ua1-7-gramma-01-01-17.htm>. [2. 9. 2010].
- Löhmnn**, Bernd/**Behrens**, Peter-Alberto/**Baisch**, Maren u.a.: "Der Konflikt zwischen Medien und Regierung in Argentinien", im Länderbericht der Konrad-Adenauer-Stiftung, 20. September 2010, <http://www.kas.de/argentinien/de/publications/20549/>. [22. 9. 2010].
- Longoni**, Ana: "Apenas, nada menos (en torno a Arqueología de la ausencia, de Lucila Quieto)", in **Birle**, Peter/**Carnovale**, Vera/**Gryglewski**, Elke/**Schindel**, Estela (Hg.): *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*, Buenos Aires 2010.
- López**, Alejandro: *Antología de la Nueva Poesía Argentina*, Santa Monica 2009; *Kerés kojer = Guan tu fak*, Buenos Aires 2005.
- Lorenzano**, Sandra: *Escrituras de Sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura*, Buenos Aires 2001.
- Lorenzano**, Sandra/**Buchenhorst**, Ralph (Hg.): *Políticas de la Memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, Buenos Aires und Mexiko-Stadt 2007.
- Lorey**, David E./**Beezley**, William H. (Hg.): *Genocide, Collective Violence, and Popular Memory*, Wilmington 2002.
- Luhman**, Niklas: *Protest. Systemtheorie und soziale Bewegungen*, Frankfurt am Main 1994.
- Lukács**, Georg: *Theorie des Romans*, Darmstadt 1987.
- Lukin**, Liliana:
Construcción comparativa, Córdoba 2003;
Retórica erótica, Buenos Aires 2002;
Las preguntas, Buenos Aires 1998;
Cartas, Buenos Aires 1992;
Carne de Tesoro, Buenos Aires 1990;
Cortar por lo Sano, Buenos Aires 1987;
Descomposición, Buenos Aires 1986;
Malasartes, Buenos Aires 1981;
Abracadabra, Buenos Aires 1978.
- Maag**, Georg: *Der Krimkrieg als erster europäischer Medienkrieg*, Berlin 2010.
- Macho**, Thomas /**Marek**, Kristin (Hg.): *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, München 2007.
- Macho**, Thomas:
"Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich", in Jan Assmann:
Der Tod als Thema der Kulturtheorie, Frankfurt am Main 2000;
Todesmetaphern – zur Logik von Grenzerfahrungen, Frankfurt am Main 1987.
- Macón**, Silvia: "Los rubios o del trauma como presencia", in *Punto de Vista* Nr. 80 (2004), S. 44-47.
- Maercker**, Andreas/**Rosner**, Rita (Hg.): *Psychotherapie der posttraumatischen Belastungsstörungen*, Stuttgart 2006.
- Mafud**, Lucio: "Un llamado a transformar la realidad", in *Página/12* vom 25. August 2007, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/7408-2455-2007-08-25.html>. [15. 8. 2010].
- Magnus**, Ariel: *Un chino en bicicleta*, Bogotá 2007.
- Mairal**, Pedro: *El año del desierto*, Buenos Aires 2005.
- Mallol**, Anahí: "Nuevos formatos, nuevas lecturas: poesía, velocidad y consumo en los 90", http://www.expoesia.com.ar/j06_mallol.html. [10. 9. 2010];
El poema y su doble, Buenos Aires, 2003.
- Mann**, Thomas: *Ein Wort zuvor: Mein ›Joseph und seine Brüder‹* [1928], in ders., *Gesammelte Werke* Band 11, Frankfurt am Main 2002.
- Marcuse**, Herbert: *Triebstruktur und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1969.
- Marechal**, Leopoldo: *Antígona Vélez* [1951], Buenos Aires 1965.
- Mariasch**, Marina: "Hardcore", in *Latin.Log. Die wöchentliche Gedichtanthologie aus Lateinamerika*, hg. von Rike Bolte und Timo Berger, <http://www.satt.org/latin-log/19.html>. [23. 7. 2009].
- Martínez Estrada**, Ezequiel: *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires 1942.
- Martínez**, Guillermo: *Infierno Grande*, Buenos Aires 1989.
- Martini Real**, Juan Carlos: "La gran poesía de Juan Gelman", in *Madres de Plaza de Mayo* (Hg.) Nr. 25, 3. Jahrgang, 1985, S. 12.
- Martyniuk**, Claudio: *ESMA. Fenomenología de la desaparición*, Buenos Aires 2004.
- Masiello**, Francine: "La Argentina durante el Proceso: Las múltiples resistencias de la cultura", in **Balderston/Foster/H. Donghi** u.a. (Hg.): *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Minnesota und Buenos Aires Jahreszahl?, S. 11-29.
- Masotta**, Óscar: *Introducción a la lectura de Jacques Lacan*, Buenos Aires 1970.
- Massei**, Adrián Pablo: *Héctor Tizón: Una escritura desde el margen*, Córdoba 1988.

- Massman**, Stefanie: "La ficción acosada por la realidad: narrar la historia en Respiración artificial de Ricardo Piglia", in *Taller de letras* (Revista de la Facultad de la pontificia Universidad Católica de Chile), Nr. 34, 2004.
- Mattarollo**, Rodolfo: in **Ginzberg**, Victoria, "De los dos demonios al Terrorismo de Estado", in *Página/12* vom 15. Mai 2006, <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-66922-2006-05-15.html>. [10.2.2010].
- Mauro**, Karina: "Informe VII. Estética de la multiplicidad, teatro de intensidades, teatro de estados: Un teatro eminentemente porteño", Bericht vom 4. April 2009, auf *Alternativa Teatral*, <http://www.alternivateatral.com/nota375-informe-vii-estetica-de-la-multiplicidad-teatro-de-intensidades-teatro-de-estados-un-teatro-eminente-mente-porteno>. [15. 2. 2011].
- Mazzoni**, Ana/**Salci**, Damián: "Poesía actual y cualquierización", in *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento*, Nr. 26, Mai 2006, <http://www.elinterpretador.net/26AnaMazzoniYDamianSelci-PoesiaActualYCualquierizacion.html>. [19.2. 2011]
[siehe auch in **Fondebrider** (Hg.), *Tres décadas de poesía argentina (1976-2007)*, Buenos Aires 2006].
- McLane**, Betsy A.: *A new history of documentary film*, New York 2012.
- McLuhan**, Marshall:
Understanding Media: The Extensions of Man, New York 1964;
The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man, Toronto 1962.
- Melendi**, María Angélica: "Tumbas de papel. Estrategias del arte (y de la memoria) en una era de catástrofes", in **Lorenzano/Buchenhorst** Vornamen?(Hg.): *Políticas de la Memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, Buenos Aires und México-Stadt? 2007, S. 295-308.
- Menton**, Seymour: *La nueva novela histórica de la América Latina. 1979-1992*, Mexiko-Stadt 1993.
- Merleau Ponty**, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare [Le Visible et l'Invisible]*, Paris 1964], München 1986.
- Mersch**, Dieter:
"Paradoxien der Verkörperung", in **Berndt**, Frauke/**Brecht**, Christoph (Hg.): *Aktualität des Symbols*, Freiburg 2005;
Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2002;
Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis, München 2002.
- Mestman**, Mariano: "Nueva York, septiembre de 2001: Una marca indeleble en el siglo que comienza", in Gerardo Yoel: *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires 2002, S. 255-292.
- Metz**, Christian:
Essais sur la signification du cinéma, Paris 1968;
"Le cinéma: langue ou language?", in *Communications* Nr. 4, 1964.
- Meulerer**, Cristof: "Das Fahrzeug wechseln. Niedlichkeit und Sozialismus. Anmerkungen zu Playmobil", in *Junge Welt*/"Kinder" vom 30. Mai 2009, <http://www.jungewelt.de/beilage/art/2035>. [27. 7. 2009].
- Middleton**, Thomas: *A Game at Chess*, London 1625.
- Mignone**, Emilio Fermín: *Derechos Humanos y sociedad. El caso argentino*, Buenos Aires 1991.
- Mitscherlich**, Alexander und Margarete: *Von der Unfähigkeit zu trauern* [1967], München 1988.
- Mittelbach**, Federico: *Informe sobre desaparecidos*, Buenos Aires 1984.
- Mittelstraß**, Jürgen: "Erscheinung", in ders. (Hg.): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, 2. Band, Stuttgart 2005.
- Mogones**, Ida: "Cineastas de Hoy – Albertina Carri: Todo menos la paz del campo", <http://elrevisionista.blogspot.com/2009/09/cineastas-de-hoy-albertina-carri-todo.html>. [18. 2. 2010].
- Moles**, Abraham A.: *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*, Köln [1958] 1971.
- Molinero**, Cecilia: "Los rubios, una bocanada de aire fresco", in *Revista Solocortos*, Mai 2003, <http://www.solocortos.com/RevistaSC.aspx?nroArticulo=58>. [27.7.2009].
- Mommsen**, Wolfgang J.: "Die Urkatastrophe Deutschlands. Der Erste Weltkrieg 1914–1918", in *Handbuch der deutschen Geschichte*, Band 17, Stuttgart 2002.
- Montes-Romanillos**, Sonia: "Leer en fili-grama: una aproximación lingüística a 'Cadáveres' de Néstor Perlongher", in Mariscal, Beatriz/Teresa Miaja, María, (Hg.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Mexiko-Stadt: Fondo de Cultura Económica 2007, S. 467-480.
- Monteleone**, Jorge:
"Poetas en la mitad de la vida", in *La Nación* vom 24. Oktober 2009, http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1188416. [15.12.2010];
"Tiempo de fracturas" auf *Del.Dock*, <http://www.deldock.com.ar/criticas/tiempo-de-fracturas>[10. 8. 2010]
"Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de los años ochenta", in Spiller, Roland (Hg.): *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*, Frankfurt am Main

- 1995, S. 203-216.
- Moreno**, María: "Padres nuestros. 'Mi vida después': La dictadura desde los hijos", in *Página/12* vom 26. April 2009, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5251-2009-04-26.html>. [15. 2. 2011];
- "El libro de ésta", in *Página/12* vom 23. März 2007, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3254-2007-03-25.html>. [19. 2. 2011].
- "Esa rubia debilidad", in *Radar* vom 19. Oktober 2003, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1001-2003-10-22.html>. [27. 9. 2009].
- Moriconi**, Lorena: "Memoria y testimonio. Tensiones y tentendencias del documental argentino", in Ana Laura **Lusnich** (Hg.): *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires 2005, S. 123-134.
- Moyano Barahona**, Cristina/**Monsálvez Araneda**, Danny: "Manifiesto generacional: Los hijos de la dictadura", in *El Clarín* vom 13. Januar 2010, http://www.elclarin.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=19792&Itemid=6451. [9. 9. 2010].
- Muir**, Kate: "The dark ages. Reinventing Playmobil for modern times", in *Times* vom 2. Mai 2008, http://women.timesonline.co.uk/tol/life_and_style/women/the_way_we_live/article3831553.ece. [27. 7. 2008].
- Mujica Láinez**, Manuel: "El hombrecito del azulejo", in ders., *Misteriosa Buenos Aires*, Buenos Aires 1951.
- Muleiro**, Vicente: "La Argentina de cartón: Los ejércitos de la noche", in *Clarín* vom 27. Oktober 2002. <http://www.clarin.com/suplementos/zona/2002/10/27/z-00215.htm>. [18. 12. 2009].
- Müller-Funk**, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative*, Berlin 2007.
- Münkler**, Stefan/**Roesler**, Alexander (Hg.), *Was ist ein Medium?*, Frankfurt am Main 2008.
- Munaro**, Augusto: "Fogwill y los Pichiciegos: Visiones de una batalla subterránea", in *Los Andes/Cultura*, 21.8.2010, <http://www.losandes.com.ar/notas/2010/8/21/fogwill-pichiciegos-visiones-batalla-subterranea-509326.asp>. [1. 2. 2011].
- Musselwhite**, David: "Translation and Nation, "Phantasm and Nation: Sarmiento's Facundo", in *New Comparison* Nr. 29, Frühjahr 2000, <http://privatewww.essex.ac.uk/~muss/facundo.htm>. [9. 8. 2010].
- Nandorfy**, Martha: "La literatura fantástica y la representación de la realidad", in David Roas (Hg.): *Teorías de lo fantástico*, Madrid 2001, S. 182-191.
- Nelly**, Richard: *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires 2007.
- Niethammer**, Lutz: "Die postmoderne Herausforderung. Geschichte als Gedächtnis im Zeitalter der Wissenschaft", in **Küttler**, Wolfgang/**Rüsen**, Jörn/**Schulin**, Ernst (Hg.): *Geschichtsdiskurs*, Band 1 (*Grundlagen und Methoden der Historiographiegeschichte*), Frankfurt am Main 1993.
- Nora**, Pierre: *Lieux de Mémoire*, Paris 1984.
- Nora**, Simon/**Minc**, Alain: *Die Informatisierung der Gesellschaft*, Frankfurt am Main und New York 1979.
- Nosiglia**, Julio E.: *Botín de guerra*, Buenos Aires [1998] 2007.
- o.A.**: "Biopolítica. Viaje por los desafíos que nos plantean HIJOS", in *Mu. El periódico de Lavaca*, Themen-Ausgabe: *Que los parió. Cómo nos está marcando la generación HIJOS*, Sommer 2008/09, 2. Jahrgang, Nr. 21, S. 2-4.
- o.A.**: "Ciclo de poesía la Voz del Erizo" am Centro Cultural Ricardo Rojas, www.lavozdelerizo.com.ar/ciclorojas.htm.
- o.A.**: "Digitale Erinnerungen an den 11. September", in *Berliner Zeitung* vom 27. November 2009. [10. 10. 2010]
- o.A.**: "El fin de la censura cumple años", in *La Nación*, 28. Februar 1999, http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=129530. [10. 10. 2010].
- o.A.**: "Hakenkreuz-Urteil steht auf der Kippe", in *Der Spiegel* vom 8. März 2007, <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/0,1518,470578,00.html>. [16. 12. 2009].
- o.A.**: "Memory. Why We Remember, Why We Forget", in *National Geographic*, November 2007.
- o.A.**: "Murió Saint Jean, el que quería matar a todos", in *Página/12* vom 6. Oktober 2012: <http://www.pagina12.com.ar/diario/ultimas/20-205033-2012-10-06.html>. [6. 10. 2012].
- o.A.**: "No habrá más tren blanco hacia el norte", in *Página/12* vom 25. August 2007, <http://www.pagina12.com.ar/diario/ultimas/20-89731-2007-08-15.html>. [18.12.2009].
- o.A.**: "Raquel Robles, fundadora de H.I.J.O.S.: La historia desaparecida", in *La Vaca*, 29. Oktober 2008, <http://lavaca.org/notas/raquel-robles-fundadora-de-hijos/>. [18. 9. 2010].

- o.A.:** "La Pantera Rosa' Videla, en vida: 'no están ni vivos ni muertos, están desaparecido's", ohne in *ABC internacional* vom 18. 5. 2013, <http://www.abc.es/internacional/20130518/abci-videla-vivos-muertos-desaparecidos-201305181314.html>. [25. 5. 2013].
- O'Donnell**, Guillermo: "Argentina: La cosecha del miedo", in *Alternativas. Revista del Centro de Estudios de la Realidad Contemporánea* Nr. 1 (1983), S. 5-14.
- Oesterheld**, Héctor G./**Pratt**, Hugo: *Sargento Kirk*, Buenos Aires 1988.
- Oesterheld**, Héctor G./**Breccia**, Alberto: *Evita, vida y obra de Eva Perón*, Buenos Aires 1970.
- Olivera-Williams**, María Rosa: "Citas y comentarios de Juan Gelman o la (re)creación amorosa de la patria en el exilio", in Lilián Uribe (Hg.), *Como temblor del aire. La poesía de Juan Gelman ensayos críticos*, Montevideo 1995, S. 173-188.
- Orgambide**, Pedro: *La convaleciente*, Buenos Aires 1987.
- Orozco**, Olga: *También la luz es un abismo*, Buenos Aires 1995.
- Osorio**, Elsa: *A veinte años Luz*, Barcelona 1998.
- Ottino**, Mónica: *Eva y Victoria*, Buenos Aires 1990.
- Pagni**, Andrea: *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt am Main 1989.
- Panesi**, Jorge: "Detritus", in **Cangi**, Adrián/**Siganevich**, Paula (Hg.): *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*, Rosario 1996.
- Pantoja**, Julio: "Los Hijos, Tucumán veinte años después", <http://www.juliopantoja.com.ar/Reportajes/HijosTodos%28texto%29.htm>. [18. 1. 2011].
- Parnes**, Ohad/**Vedder**, Ulrike/**Willer**, Stefan: *Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte*, Frankfurt am Main 2008.
- Parra**, Nicanor: *Artefactos*, Santiago de Chile 1973.
- Paula**, Romina: *¿Vos me querés a mí?*, Buenos Aires 2005.
- Pavlovsky**, Eduardo:
"El fulgor del acontecimiento. Micropolítica y subjetividad", in *Campo Grupal* Nr. 32, 5. Jahrgang, Juli 2002, S. 2-3, sowie in Scipioni, Estela Patricia: *Torturadores, apropiadores y asesinos. El terrorismo de estado en la obra de Eduardo Pavlovsky*, Kassel 2000.
Micropolítica de la resistencia, Buenos Aires 1999.
- Pavlovsky**, Eduardo/**Galasso**, Norberto/**Di Tella**, Torcuato/**Torcuato**, Torcuato: "¿Hacia dónde va la clase media?", Gespräch auf *Rebelión*, 1. 10. 2008, <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=73526>. [9. 9. 2010].
- Pellegrini**, Jorge: "El valor de las palabras", in *Madres de Plaza de Mayo* (Hg.) Nr. 14, 2. Jahrgang, Januar 1986, S. 12.
- Pellettieri**, Osvaldo: *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*, Buenos Aires 1994.
- Perednik**, Jorge Santiago: *Nueva Poesía Argentina durante la dictadura (1976-1983)*, Buenos Aires 1989.
- Pérez Hernández**, Nayra: "El eco de la memoria: Juan Gelman y *Dibaxu*", in *Alpha* Nr. 28 (Juni 2009), S. 209-221.
- Pérez López**, María Ángeles: "Notas a unas notas" (Paradoja y poesía en la obra de Juan Gelman)", in dies. (Hg.), *Juan Gelman: poesía y coraje*, Santa Cruz de Tenerife 2005, S. 57-68, S. 57.
- Perilli**, Carmen: *Las ratas en la Torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992*, Buenos Aires 1994.
- Perlongher**, Néstor:
Papeles insumisos, Buenos Aires 2004;
"Ondas en 'El fiord': Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini", in Roland Spiller (Hg.): *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*, S. 131-140; ursprünglich in *Cuadernos de la Comuna* Nr. 33, November 1991;
"El cadáver" [1989], in ders., *Obras Completas. Poemas Completos, 1980-1982*, Buenos Aires 1997;
"Evita vive", in **Ferrer**, Christian/**Baigorria**, Osvaldo (Hg.): in *Néstor Perlongher. Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires 1997;
"Cadáveres", in ders., *Alambres*, Buenos Aires 1987.
- Perón**, Juan Domingo: *Toponimia Patagónica de Etimología Araucana*, Buenos Aires 1950.
- Pester**, Nora: "Don't cry for me, Argentina. Theater gegen das Verschwinden", in *Quetzal* Nr. 31, Frühjahr 2002, <http://www.quetzal-leipzig.de/lateinamerika/argentinien/dont-cry-for-me-argentinatheater-gegen-das-verschwinden-19093.html>. [8. 9. 2010].
- Picón Garfield**, Evelyn: "Una dulce bondad que atempera las crueldades. *El campo* de Griselda Gambaro", in *Latin America Theater Review* Nr. 13, Band 3, Sommer 1980, S. 95-102.
- Piglia**, Ricardo:
Nombre falso, Buenos Aires 1994;
Crítica y ficción, Buenos Aires 1990;

- Crítica y Ficción*, Barcelona 1986;
Respiración artificial, Buenos Aires 1980.
- Platon**, *Politeia*, hg. von Otfried Höffe, Berlin 1997.
- Plotkin**, Mariano: *Argentina on the couch. Psychiatry, state, and society, 1880 to the present*, New Mexico 2003.
- Plotkin**, Mariano: *Introduction*, Einleitung zu ders. (Hg.): *Argentina on the couch. Psychiatry, state, and society, 1880 to the present*, New Mexico 2003.
- Pluchart**, François: *L'Art corporel*, Paris 1983.
- Porrúa**, Ana: "Lo nuevo en la Argentina: poesía de los '90" in *Foro Hispánico*, Nr. 24 (2003), Sondernummer zur *Literatura argentina de los noventa*, hg. von **Logie**, Ilse/**Fabry**, Geneviève.
 "Nota sobre la antología de un poeta", <http://www.fce.com.ar/ar/prensa/detalle.aspx?idNota=43>. [17. 7. 2009].
- Posse**, Abel: *La pasión según Eva*, Buenos Aires 1994.
- Prego**, Omar: *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona 1985.
- Prieto**, Martín: *Calle de las Escuelas N° 13*, Buenos Aires 1999.
- Proaño-Gómez**, Lola: *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*, Irvine 2007.
- Puig**, Manuel: *El beso de la mujer araña*, Buenos Aires 1976.
- Puig**, Manuel: *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, Barcelona 1980.
- Quieto**, Lucila: *Arqueologías*, Buenos Aires 2007.
- Raimondi**, Sergio: *Poesía civil*, Bahía Blanca 2001.
- Rank**, Otto: *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, Leipzig, Wien, Zürich 1925.
- Reati**, Fernando:
Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985, Buenos Aires 1992;
 "Literatura argentina de 'la guerra sucia': El paradigma del espacio invadido", in *Texto Crítico* Nr. 39, Band 14, Juli-Dezember 1988, S. 27-37.
- Renner**, Anne: *Ausgangspunkt Leerstelle. Eine Analyse der filmischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit in Albertina Carris "Los Rubios"*, Norderstedt 2006.
- Richard**, Nelly: *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile 2000.
- Ricœur**, Paul:
Interpretation Theory. Discourse and the Surplus of Meaning, Fort Worth 1976;
Verstehende Soziologie. Grundzüge und Entwicklungstendenzen [1971], München 1972.
- Rieznik**, Pablo: "Los intelectuales y el levantamiento popular", in *Rebelión Cultura*, 13. Juni 2002, <http://www.rebelion.org/hemeroteca/cultura/rieznik130602.htm>. [21. 11. 2009].
- Riquelme**, Horacio (Hg.): *Era de nieblas. Derechos humanos, terrorismo de Estado y salud psicosocial en América Latina*, Caracas 1990.
- Roa Bastos**, Augusto: *Yo el Supremo*, Buenos Aires 1974.
- Robles**, Raquel: *Perder*, Buenos Aires 2008.
- Röd**, Wolfgang: *Descartes. Die Genese des cartesianischen Rationalismus*, München 1982.
- Rodríguez**, Martín (Hg.): *Teatro de la desintegración*, Buenos Aires 1999;
Agua negra, Buenos Aires 1998.
- Rodríguez**, Olga: "Posgótico, periferia y literatura de mujeres" (Interview mit Mariana Enríquez), in *Barcelona Review* Nr. 55, Oktober/November 2006, http://www.barcelonareview.com/55/s_ent.htm. [8. 1. 2011].
- Rodríguez Esperón**, Carlos/**Vinelli**, Natalia (Hg.): *Contrainformación*, Buenos Aires 2004.
- Romano Sued**, Susana:
 "Rumor de muerte seca oímos – Hablar de las voces canceladas" (Interview mit Rike Bolte), in *Humboldt* Nr. 150, 2008, S. 48-52;
Procedimiento. Memoria de la Perla y la Ribera, Córdoba 2007.
- Romero**, Luis A.: *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires 1994.
- Romero**, Georg A.: "Zombies sind wie wir" (Interview mit Philip Kohlhöfer), *Spiegel Online* am 5. August 2005, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,368223,00.html>. [10. 2. 2010].
- Roniger**, Luís /**Sznajder**, Mario: "The Politics of Memory and Oblivion in Redemocratized Argentina and Uruguay", in *History & Memory*, Band 10, Nr. 1, Tel Aviv, Frühjahr 1998, S. 133-169.
- Rosa**, Nicolás: "Estados adquiridos", in *Los fulgores del simulacro*, Santa Fé 1987.
- Ruiz**, Laura: *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90*, Buenos Aires 2005.
- Rushton**, Beth: "Truth and reconciliation? The experience of Truth Commissions", in *Australian Journal of International Affairs* (2006-03), Band 60.
- Saavedra**, Guillermo: "Hablar, nombrar, escribir", in *Tres Puntos* Nr. 23, 1. Jahrgang, 10. Dezember 1997.
- Saban**, Karen: *Imaginar el pasado. Nuevas ficciones de la memoria sobre la última dictadura militar argentina*

- (1976–1983), Heidelberg 2013.
- Sabato**, Ernesto:
 "Prólogo", in *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Buenos Aires 1998, S. 7-11;
El túnel, Buenos Aires 1948.
- Saccomano**, Guillermo: *Roberto y Eva*, Buenos Aires 1989.
- Sachs-Hombach**, Klaus (Hg.): *Bildwissenschaft*, Frankfurt am Main 2005;
Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft, Köln 2003.
- Sachsse** Rolf: *Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat*, Dresden 2003.
- Saer**, Juan José: *Nadie nada nunca*, Mexiko-Stadt 1980.
- Sánchez**, Luis Rafael: *La pasión según Antígona Pérez* [1968], Puerto Rico 1978.
- Sarlo**, Beatriz:
 "Gore explícito. Sobre 'Los peligros de fumar en la cama' de Mariana Enríquez", in *Perfil*, Nr. 13., Dezember 2009,
<http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0426/articulo.php?art=18699&ed=0426>.
 [21. 1. 2010];
Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, Buenos Aires 2005;
 "LOS MILITARES Y LA HISTORIA: Contra los Perros del Olvido",
http://www.arteuna.com/convocatoria_2005/Textos/Sarlo.htm; [28. 7. 2009];
Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura, Buenos Aires 2001;
Siete ensayos sobre Walter Benjamin, Buenos Aires 2000;
 "El altar de la memoria", in *Tres Puntos* Nr. 25, 1. Jahrgang, 23. Dezember 1997;
 "No olvidar la guerra: Sobre Cine, Literatura e Historia",
<http://www.literatura.org/Fogwill/fsobpich.html>, ebenso in *Punto de Vista* Nr. 49,
 August 1994;
Escenas de la vida postmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina, Buenos Aires
 1994;
 "Condiciones y conflictos de la literatura argentina", in *Clarín. Cultura y Nación*,
 5. November 1981.
- Sarmiento**, Domingo Faustino: *Civilización y Barbarie: Vida de Juan Facundo Quiroga*,
 Santiago de Chile 1845.
- Sarrionanda**, Joseba: *Der gefrorene Mann [Lagun izoztua]*, San Sebastián 2001], Berlin 2010.
- Sartre**, Jean-Paul: [*L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris 1943], *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek bei Hamburg 1993.
- Schacter**, Daniel: (Hg.): *Memory Distortion. How Minds, Brains and Societies Reconstruct the Past*,
 Cambridge (Mass.) und Harvard 1995.
- Schanzer**, George E./**Driskell**, Charles/**Foster**, David William (Hg.): *Teatro Argentino Hoy/El Teatro de Eduardo Pavlovsky*, Buenos Aires 1981.
- Schapces**, Daniel: "La República ha perdido el idealismo", in *Madres de Plaza de Mayo* (Hg.) Nr. 15,
 Februar 1986.
- Schetsche**, Michael: "Entführungen durch Außerirdische" – ein ganz irdisches
 Deutungsmuster", in *Soziale Wirklichkeit* N. 1 (1997), S. 259-277;
 "Reale und virtuelle Probleme. 'UFO abduction experiences' als Testfall für die
 (Problem-)Soziologie", in *Berliner Journal für Soziologie* Nr. 8 (1998), S. 223-244.
- Schindel**, Estela: *La desaparición a diario. Sociedad, prensa y dictadura (1975-1978)*, Villa María 2012;
 "Siluetas, rostros, escraches: memoria y performance alrededor del movimiento de derechos humanos",
 in **Bruzzzone**, Gustavo/**Longoni**, Ana (Hg.): *El Siluetazo*, Buenos Aires 2008, S. 411-425;
 "Las pequeñas memorias y el paisaje cotidiano: cartografías del recuerdo en Buenos Aires
 y Berlín", in Cecilia Macon (Hg.): *Arte y Ciudad en la Postdictadura argentina*,
 Buenos Aires 2006, S. 51-73;
*Desaparición y Sociedad. Una lectura de la prensa gráfica argentina
 (1975-1978)*, Dissertation Online/FU, <http://www.diss.fu-berlin.de/2005/5/>. [18. 1.
 2010];
 "El crimen en el tiempo. Velocidad, técnica y desaparición", in *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, Nr. 3
 (1999), Buenos Aires 2000, S. 22-27;
 "Tumbas de papel", in *Chasqui* Nr. 27, 1997, S. 68-72.
- Schmidt-Cruz**, Cynthia: *Mothers, Lovers, and Others. The Short Stories of Julio Cortázar*,
 New York 2004.
- Schmitt**, Konstanze (Hg.): *Escrache. Aktion nichtstaatlicher Gerechtigkeit in Argentinien*, Berlin 2004.
- Schoepp**, Sebastian: "Das Abenteuer des trunksüchtigen Generals", in *Süddeutsche Zeitung* vom
 11.4.2007, <http://www.sueddeutsche.de/politik/jahre-nach-dem-falkland-krieg-das-abenteuer-des-trunksuechtigen-generals-1.842159>. [23.12. 2010].

- Scholz**, Sebastian: "Vision revisited. Foucault und das Sichtbare", http://www.ruhr-uni-bochum.de/genderstudies/kulturundgeschlecht/pdf/Scholz_Beitrag.pdf. [9. 1. 2010].
- Schvartzman**, Julio: "Un lugar bajo el mundo. *Los pichiciegos* de Rodolfo E. Fogwill, in ders., *Microcrítica: Lecturas Argentinas*, Buenos Aires 1996.
- Scott**, Anthony O.: "Personally Political: Fallout From the 'Dirty War'", in *The New York Times* vom 7. April 2004, <http://www.nytimes.com/2004/04/07/movies/film-review-personally-political-fallout-from-the-dirty-war.html>. [11. 11. 2009].
- Scott**, Jill: "Griselda Gambaro's *Antígona furiosa*: loco(ex)centrism for 'jouissan(SA)'" , in *Gestos*, Nr. 15, 1993, S. 99-110.
- Seel**, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*, München und Wien 2003.
- Seoane**, María:
Todo o nada, Buenos Aires [1991] 2000;
 "Histórica juicio a las Juntas, in *El Bicentenario* (1985), S. 701f.
- Seoane**, María/**Muleiro**, Vicente: *El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*, Buenos Aires 2001.
- Showalter**, Elaine: *Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Media*, New York 1997.
- Silva**, Emilio/**Macías Pérez**, Santiago: *Las fosas de Franco. El descubrimiento de las fosas de víctimas de la Guerra Civil*, Madrid 2003.
- Smith**, Gary/Emrich, Hinderk M. (Hg.): *Vom Nutzen des Vergessens*, Berlin 1996.
- Solanas**, Fernando/**Getino**, Octavio:
 "Hacia un tercer cine" [1969], in *Películas y métodos. Una antología*, Berkeley 1976;
Sur: Hacia un proyecto emancipador de la Argentina, Buenos Aires 2009.
- Sontag**, Susan:
Regarding the Pain of Others, New York 2003;
On photography, New York 1977;
 "Notes on Camp", in dies., *Against Interpretation and Other essays*, London 1964.
- Soriano**, Osvaldo: *No habrá más penas ni olvido*, Barcelona 1980.
- Sorín**, Daniel: *Error de cálculo*, Buenos Aires 1998.
- Sosa**, Cecilia: "Esto no es la muerte" in *Página/12* vom 1. September 2003, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-920-2003-09-01.html>. [17. 1. 2011].
- Spanke**, Daniel: *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstillustration. Zu einer Bildtheorie der Kunst*, München 2004.
- Spiegel TV**, "BGH-Verhandlung: 'Das Kreuz mit dem Haken'", Beitrag vom 8. März 2007. <http://www.spiegel.de/video/video-16688.html>. [16.12.2009].
- Spiegelman**, Art: *Mouse*, 2 Bände, New York 1986 und 1991.
- Spiller**, Roland:
 (Hg.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*, Frankfurt am Main 1995;
Zwischen Utopie und Aporie. Die erzählerische Ermittlung der Identität in argentinischen Romanen der Gegenwart: Juan Martín, Tomás Eloy Martínez, Ricardo Piglia und Rodolfo Rabanal, Frankfurt am Main 1993;
La novela argentina de los años 80, Frankfurt am Main 1991.
 "Poiesis después de Auschwitz: Juan Gelman", in Janett Reinstädler, *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, Madrid und Frankfurt/M. 2011, S. 197-219.
- Spitta**, Arnold: "El 'Proceso de Reorganización Nacional' de 1976 a 1981: los objetivos básicos y su realización práctica", in **Waldmann**, Peter/**Garzón Valdés**, Ernesto (Hg.): *El poder militar en la Argentina (1976-1981)*, Frankfurt am Main 1987.
- Spiegelburg**, Rafael: "¿Paren de representar!", in *Perfil* vom 23. Mai 2009, <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0366/articulo.php?art=14553&ed=0366>. [15. 2. 2011].
- Staborinski**, Jean: *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Saussure*, Paris 1971.
- Stanley**, Ruth: "Versöhnungspolitik in Argentinien und Chile", in **Hummel**, Hartwig (Hg.): *Völkermord. Friedenswissenschaftliche Annäherungen* (Schriftenreihe der Arbeitsgemeinschaft Friedens- und Konfliktforschung Bd. XXVIII), Baden-Baden 2001, S. 188-205.
- Steimberg**, Oscar: "Punctum. Un postfacio", in Martín Gambarotta, *Punctum*, Buenos Aires und Bahía Blanca 2011, S. 101-108.
- Steiner**, George: *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?*, München 1990.
- Stolle**, Michael: *Warum protestieren? Die Auseinandersetzung mit Argentinien's Militärdiktatur*, in **Borgstedt/Frech/Stolle**, *Lange Schatten. Bewältigung von Diktaturen*, S. 203-211.
- Strachwitz**, Victoria: *Der Falklandkrieg als Medienevent: Streitkräfte, Politik und Medien im Wechselspiel*, Wiesbaden 2005.
- Strejilevich**, Nora: *Una sola muerte numerosa*, Miami 1997.

- Subercaseaux**, Bernardo: "Tirano Banderas en la narrativa hispanoamericana. La novela del dictador, 1926-1976", in *Cuadernos Hispanoamericanos* Nr. 14 (1976), S. 45-62.
- Sutton**, Barbara: "Poner el Cuerpo: Women's Embodiment and Political Resistance in Argentina", in *Latin American Politics & Society* Nr. 3, Band 49, Herbst 2007, S. 129-162.
- Svampa**, Maristella: *La sociedad excluyente. Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Buenos Aires 2005.
- Szuchman**, Mark D.: "Depicting the Past in Argentine Films, Family Drama and Historical Debate in *Miss Mary* and *The Official Story*", in **Stevens**, Donald F. (Hg.): *Based on a True Story, Latin American History at the Movies*, Wilmington 1997.
- Tabbert**, Thomas: *Menschmaschinenkörper. Künstliche Menschen in Literatur und Technik. Fallstudien einer Artifizialanthropologie*, Hamburg 2004.
- Tappatá de Valdez**, Patricia: "El Parque de la Memoria de Buenos Aires", in **Jelin/Langland** (Hg.): *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Madrid 2003.
- Taylor**, Diana:
The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas, Durham 2003;
Disappearing acts. Spectacles of gender and nationalism in Argentina's "Dirty War", Durham 1997;
Theatre of Crisis. Drama and Politics in Latin America, Lexington 1991.
- Terranova**, Juan (Hg.): *Hablar de mí*, Buenos Aires 2009.
- Teruggi**, Mario E.: *Panorama del lunfardo*, 2. Ausgabe, Buenos Aires 1978.
- Tessa**, Sonia: "Prohibido portar fotos de desaparecidos", in *Página/12*, 6. Oktober 2009, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/9-20510-2009-10-06.html>. [20. 10. 2009].
- Tholen**, Georg Christoph: "Geschwindigkeit als Dispositiv. Zum Horizont der Dromologie im Werk Paul Virilios", in: Joseph Jurt (Hg.): *Von Michel Serres bis Julia Kristeva*, Freiburg 1999.
- Thornton**, Lawrence: *Imagining Argentina*, New York 1987.
- Thun**, Tino: *Menschenrechte und Außenpolitik, Bundesrepublik Deutschland-Argentinien 1976-1983*, Bremen 1985.
- Tizón**, Héctor: *La casa y el viento*, Buenos Aires 1987.
- Todorov**, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970.
- Toledo**, Pablo:
Se esconde tras los ojos, Buenos Aires 2000;
 "Algunas cosas cosas que se rompieron" in **Paszowsky**, Diego/**Cecchi**, Ana, *Más y mejores cuentos*, Buenos Aires 2000.
- Tomás**, Maximiliano (Hg.): *La joven guardia. Nueva Literatura Argentina*, Buenos Aires 2005.
- Toynbee**, Arnold: "Wandlungen des Verhältnisses zum Tod in der heutigen westlichen Welt", in ders., *Vor der Linie. Der moderne Mensch und der Tod* [*Man's concern with death*, St. Louis 1969], Frankfurt am Main 1970.
- Trastoy**, Beatriz: "El homicidio como clave interpretativa en la obra de Javier Daulte, in *Archivo Virtual Artes Escénicas*, 12. September 2006, <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=50&PHPSESSID=azhwlexmmzvpjcee>. [15. 2. 2011].
- Trummer**, Peter I.: "Bewältigung von Diktaturen im Vergleich", in **Borgstedt/Frech/Stolle** (Hg.): *Lange Schatten. Bewältigung von Diktaturen*. Seitennummer?
- Twardy**, María E.: "Alguien que anda por ahí: Julio Cortázar, literatura y exilio", in *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Nr. 40 (Nov. 2008-Febr. 2009), 14. Jahrgang, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/coexilio.html>. [2. 1. 2011].
- Valenzuela**, Luisa:
Cuentos completos y uno más, Buenos Aires 2007;
Brevs. Microrelatos completos (hasta hoy), Buenos Aires 2004;
Realidad nacional desde la cama, Buenos Aires 1990;
 "The Other Face of the Phallus", in **Gale Chevigny**, Bell/**Laguardia**, Gary (Hg.): *Reinventing the Americas. Comparative Studies of Literature of the United States and Spanish America*, Cambridge(Mass.) 1986, S. 242-248;
Cambio de armas, Hanover 1982.
- Vallhonrat**, Ernesto Carlos: *Piqueteros. Ruta 3 Km 26. El crimen de las hermanitas P. Un hecho real*, Buenos Aires 2004.
- Van Dembroucke**, Celina: "Con los ojos bien abiertos", in *Rayando los Confines*, digitale Ausgabe der Zeitschrift *Pensamiento de los Confines*, <http://www.rayandolosconfines.com.ar/tradu6.html>. [8.2.2011].
- Varela**, Gustavo: in einem Vortrag zu "Los ochenta: Entre el cine y el rock", http://www.me.gov.ar/curriform/publica/varela_80cinerock.pdf. [30. 8. 2010].
- Vargas Llosa**, Mario: *Conversación en la Catedral*, Barcelona 1969.

- Varsavsky, Paula:**
El resto de su vida, Buenos Aires 2007;
Nadie alzaba la voz, Buenos Aires 1994.
- Vásquez, Inés:** "Viaje al interior del pañuelo blanco", auf *Rebelión. El Reino del Revés*, April 2002,
<http://www.rebelion.org/hemeroteca/sociales/vazquez070402.htm>. [7. 2. 2010].
- Vázquez Montalbán, Manuel:** *Quinteto de Buenos Aires*, Barcelona 1997.
- Vedder, Ulrike:** "Scheintod, Koma, Testament. Wissenschaftliche und literarische Fiktionen an der Grenze des Todes", in **Breger, Claudia/Krüger-Fürhoff, Irmela Marei/Nusser, Tanja** (Hg.): *Engineering Life. Narrationen vom Menschen in Biomedizin, Kultur und Literatur*, Berlin 2008.
- Verbitsky, Horacio:** "Regalo de Nochebuena: Prohibió la Cámara demoler el edificio de la ESMA", in *Página/12* vom 24. Dezember 1998, <http://www.pagina12.com.ar/1998/98-12/98-12-24/pag09.htm>. [12. 1. 2010]
- Verbitsky, Horacio:**
El vuelo, Buenos Aires 1995. Elektronisch auch unter: *Cuadernos de la Memoria*,
<http://www.elortiba.org/elvuelo.html>. [15. 1. 2010];
 "Prólogo", <http://www.gustavogermano.com/>. [30. 1. 2011];
Civiles y militares. Memoria secreta de la transición, Buenos Aires 1987;
Ezeiza, Buenos Aires 1985.
- Vermeren, Patrice:** *Victor Cousin, le jeu de la philosophie et l'état*, Paris 1995.
- Veronese, Daniel:** "Periférico", auf der Homepage *Periférico*, Dezember 1999.
<http://www.autores.org.ar/dveronese/periferico.htm>. [15. 2. 2011].
- Vezzetti, Hugo:** *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires 2002.
- Vidal, Hernán:** *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una reanonización*, Minneapolis 1986.
- Vieytes, Raúl:** Interview auf
<http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/entrevistas/vieytes/index.html>;
Kelper, Buenos Aires 1999.
- Vilar, Josep A.:** "El dolor de lo que nunca pudo ser", Interview mit Gustavo Germano, in *Página/12* vom 23. Oktober 2007, hier im Archiv der Homepage des Fotografen:
<http://www.gustavogermano.com/prensa05.pdf>. [17. 1. 2011].
- Viñas, David:**
Literatura argentina del siglo XX, Buenos Aires 2006;
 "Sarmiento: Madness or Accumulation" in **Halperín Donghi, Tulio/Jaksic, Iván/Kirkpatrick, Gwen/Masiello, Francine** (Hg.): *Sarmiento, Author of a Nation*, Berkeley und Los Angeles 1994.
- Viola Fisher, Verónica:**
Arveja negra, Bahía Blanca 2005;
A boca de Jarro, Buenos Aires 2002;
Hacer Sapito, Buenos Aires 1995.
- Virilio, Paul:**
Der eigentliche Unfall [L'accident originel, Paris 2005], Wien 2009;
Le futurisme de l'instant. Stop-Eject, Paris 2008;
Ville panique: ailleurs commence ici, Paris 2004;
Krieg und Kino. Logistike der Wahrnehmung [1986], Frankfurt am Main 2002;
Ästhetik des Verschwindens [Esthétique de la disparition Paris 1980], Berlin 1986;
Der Reine Krieg [Pure war, New York 1983], Berlin 1984.
- von Conta, Manfred:** *Spiele auf doppeltem Boden*, in *Süddeutsche Zeitung* vom 1. Juni 1978.?
- von Ludwiger, Illobrand:** *Der Stand der UFO-Forschung*, Frankfurt am Main 1994.
- Waldenfels, Bernhard:** *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*,
 Frankfurt am Main 2002. *Topographie des Fremden - Studien zur Phänomenologie des Fremden I*,
 Frankfurt am Main 1997.
- Walsh, Rodolfo:** *Esa mujer*, Buenos Aires 1963.
- Wang, Diana:** *El silencio de los aparecidos*, Buenos Aires 1998.
- Wannamaker, Annette:** "Memory also makes a Chain: The Performance of Absence in Griselda Gambaro's 'Antígona Furiosa'", in *The Journal of the Midwest Language Association*, Herbst-Winter 2000/01.
- Warburg, Aby:**
Der Bilderatlas Mnemosyne, hg. von Martina Warnke, Berlin 2000;
Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hg. von Dieter Wuttke, Baden-Baden 1979.
- Warstat, Matthias:** "Kann Theater töten? Überlegungen zu Brecht und Artaud", in *Paragrana* Nr. 1, Band 20 (1011), S. 316-327.
- Wasem, Marcos** (Hg.): *Barroso y sublime: Poética para Perlongher*, Buenos Aires 2008.
- Wayne, Mike:** *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*, London 2001.
- Weber, Katherine:** *Objects in Mirror Are Closer Than They Appear*, New York 1996.
- Wedekind, Frank:** *Die Büchse der Pandora: Tragödie in drei Aufzügen*, Berlin 1902.

- Weihe, Richard:** *Die Paradoxie der Maske: Geschichte einer Form*, Paderborn 2004.
- Weilnböck, Harald:** "Das Trauma muss dem Gedächtnis unverfügbar bleiben". Trauma-Ontologie und anderer Miss-/Brauch von Traumakzepten in geisteswissenschaftlichen Diskursen" in *Mittelweg* 36, Nr. 2, April/Mai 2007, <http://www.eurozine.com/articles/.2008-03-19-weilnböck-de.html>. [15. 4. 2009].
- Weinrich, Harald:**
Letzte Kunst und Kritik des Vergessens, München 1999;
"Über Sprache, Leib und Gedächtnis", in **Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, Karl L. (Hg.):** *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main 1988, S. 80-93;
Linguistik der Lüge, Heidelberg 1966.
- Weiß, Peter:**
Die Ästhetik des Widerstandes, 3 Bände, Frankfurt am Main 1975-1981;
Notizbücher, Frankfurt am Main 1971-1980.
- Wells, H. G.:**
War of the Worlds, New York 1898;
The Invisible Man, London 1897.
- Welzer, Harald (Hg.):** *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, Hamburg 2001.
- Wenzel, Horst:** "Vom Anfang und vom Ende der Gutenberg Galaxie", <http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/medium/wenzel.html>. [30. 11. 2009].
- Werber, Niels:** "Repräsentation/Repräsentativ", in **Barck, Karlheinz/ Fontius, Martin/ Schlenstedt, Dieter et al. (Hg.):** *Ästhetische Grundbegriffe*, Band 5, Stuttgart und Weimar 2010, S. 264-290.
- Werth, Brenda:** *Theatre, performance, and Memory Politics in Argentina*, New York 2010;
"Performing the Family Portrait in Marcelo Bertuccio's "Señora, esposa, niña, y joven desde lejos", in *Latin American Theatre Review* Nr. 2, Band 40 (Frühjahr 2007), S. 23-36.
- West, Morris:** *Proteus*, New York 1979.
- Whitlock, Trevor:** *Metaphor on Film*, Cambridge 1990.
- WIN,** "Playmobil. Made in Germany", in *Die Welt* vom 12. November 2004, <http://www.welt.de/print-wams/article115407/Playmobil.html>. [27. 7. 2009].
- Witzeling, Klaus:** "Geschichten von den fremden Eltern" in *Nachkritik.de*, 14. August 2009, http://www.nachkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=3124&Itemid=40. [15. 2. 2011].
- Woolf, Virginia:** *Three Guineas* [1938], Oxford 2001.
- Wulf, Christoph:** "Mimesis und Ritual", in **Hager, Frithjof/Schwengel, Hermann (Hg.):** *Wer inszeniert das Leben? Modelle zukünftiger Vergesellschaftung*, Frankfurt am Main 1996.
- Wulf, Christoph/Kamper, Dietmar/Gumbrecht, Hans Ulrich:** *Ethik der Ästhetik*, Berlin 1994.
- Wunder, Edgar:** "UFO-Sichtungserfahrungen aus der Perspektive der Sozialwissenschaften", in *Zeitschrift für Anomalistik*, Nr. 2, Band 6 (2006), S.163-211.
- Yáñez, Guillermo:** "Una relectura de W. Benjamin en torno al objeto y la imagen técnica: Alienación del objeto y ontología de la superficie digital" in *Revista de Observaciones Filosóficas*, Nr. 6, 2008, <http://www.observacionesfilosoficas.net/laextracciodelobjeto.html>. [10. 11. 2010].
- Yates, Frances A.:** *The art of memory*, u.a. London 1966.
- Yoel, Gerardo:** *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires 2002.
- Young, James E.:** "Horst Hoheisel's Counter-Memory of the Holocaust. The End of the Monument", Center for Holocaust and Genocide Studies, University of Minnesota, <http://www.chgs.umn.edu/museum/memorials/hoheisel/>. [7. 2. 2010].
- Yuszczuk, Marina:** "Escrito en el cuerpo" in *Página/12/Radar* vom 24. September 2012: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8250-2012-09-24.html>. [10. 5. 2013].
- Žižek, Slavoj:** *Die politische Suspension des Ethischen*, Frankfurt am Main 2005.
- Zöllner, Tanja/Calhoun, Lawrence G./Tedeschi, Richard G.:** "Trauma und persönliches Wachstum", in **Maercker, Andreas / Rosner, Rita (Hg.):** *Psychotherapie der posttraumatischen Belastungsstörungen*, Stuttgart 2006, S. 36-45.

FILMOGRAPHIE

- Acha, Jorge:** *Habeas Corpus*, Argentinien 1986, 67 Minuten.
Einzusehen auf YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=-xTwLgEf4LE>. [10. 7. 2013].
- Agresti, Alejandro:**
The Lake House, U.S.A. 2006, 105 Minuten;
Una noche con Sabrina Love, Argentinien/Frankreich/Italien/Niederlande/Spanien 2000, 100 Minuten;
El viento se llevó lo que, Argentinien/Frankreich/Spanien/Niederlande 1998, 91 Minuten;
Buenos Aires viceversa, Argentinien/Niederlande 1996, 122 Minuten;
El amor es una mujer gorda, Argentinien 1987, 82 Minuten.
- Alfaro, Emilio/Filippelli, Raúl:** *Hay unos tipos abajo*, Argentinien 1985, 92 Minuten.
- Aristarain, Adolfo:** *Tiempo de revancha*, Argentinien 1981, 112 Minuten.
- Ayala, Fernando:** *Plata Dulce*, Argentinien 1982, 97 Minuten.
- Bechis, Marco:**
Figli/Hijos, Argentinien und Italien 2001, 92 Minuten;
Garage Olimpo, Argentinien/Italien/Frankreich 1999, 105 Minuten;
Luca's Film, Italien 1997, 57 Minuten;
Alambrado, Argentinien/Italien 1991, keine Minutenangabe möglich.
- Benigni, Roberto:** *La vita è bella*, Italien 1997, 92 Minuten.
- Biraben, Gastón:** *Cautiva*, Argentinien 2003, 115 Minuten.
- Blaustein, David:** *Botín de guerra*, Argentinien 2000, 118 Minuten.
- Cabezas, Paco:** *Aparecidos*, Spanien/Argentinien 2007, 106 Minuten.
- Caetano, Adrián:** *Crónica de una fuga*, Argentinien 2006, 105 Minuten.
- Caetano, Adrián/Carri, Albertina/di Tella, Andrés/Stagnaro, Bruno u.a.:**
Historias de Argentina en Vivo, Argentinien 2001, keine Minutenangabe möglich.
- Caetano, Adrián/Stagnaro, Bruno:** *Pizza, birra, faso*, Argentinien 1998, 80 Minuten.
- Calcagno, Eduardo:** *El censor*, Argentinien 1995, 115 Minuten.
- Cameron, James:** *Alien*, U.S.A. 1986, 132 Minuten (Director's Cut: 148 Minuten).
- Carri, Albertina:**
La rabia, Argentinien 2008, 83 Minuten;
Los rubios, Argentinien und U.S.A. 2003, 89 Minuten;
Geminis, Argentinien und Frankreich 2005, 86 Minuten;
Barbie también puede estar triste, Argentinien 2001, 24 Minuten;
Aurora, Argentinien 2000, 5 Minuten;
No quiero volver a casa, Argentinien/Niederlande 2000, 74 Minuten;
Restos, Teil von 25 *Miradas – 200 Minutos. Los Cortos del Bicentenario*, Argentinien 2010, 200 Minuten.
- Cartoy Diaz, Emilio:** *Madres Coraje. Madres de Plaza de Mayo*, Argentinien 2004, 99 Minuten.
- Cedrón, Lucía:** *En ausencia*, Argentinien 2003, 15 Minuten.
- Céspedes, Marcelo/Guarini, Carmen:** *H.I.J.O.S., el alma en dos*, Argentinien 2002, 80 Minuten.
- Costa Gavras, Constantin:** *Missing*, U.S.A. 1982, 122 Minuten.
- Curiel, Federico:** *Santos contra las Momias de Guanajuato*, Mexiko 1972, 85 Minuten.
- de Oliveira César, Inés:** *El recuento de los daños*, Argentinien 2009, keine Minutenangabe möglich.
- del Toro, Guillermo:** *El laberinto del fauno*, Mexiko/Spanien Jahreszahl?, 112 Minuten.
- Denti, Jorge:** *Malvinas, historia de traiciones*, Argentinien 1984, 55 Minuten.
- Derrickson, Scott:** *The Day the Earth Stood Still*, U.S.A./Kanada 2008, 103 Minuten.
- Desanzo, Juan Carlos:** *Eva Perón*, Argentinien 1996, 114 Minuten.
- di Tella, Andrés:** *Prohibido*, Argentinien 1996, 105 Minuten.
- Edwards, Blake:** *The Pink Panther*, USA 1963, 115 Minuten.
- Filipelli, Rafael:** *El ausente*, Argentinien 1987, 85 Minuten.
- Fincher, David:** *Alien³*, U.S.A. 1992, 110 Minuten.
- Galetini, Carlos:**
Exterminators IV, como hermanos gemelos, Argentinien 1992, 90 Minuten;
Exterminators III, la gran pelea final, Argentinien 1991, 85 Minuten;
Exterminators II, la venganza del dragón, Argentinien 1990, 82 Minuten;
Los Exterminators, Argentinien 1989, 90 Minuten.
- García, Nahuel/García, Ramiro/Pérez Giménez, Sheila:** *El tren blanco*, Argentinien/Spanien 2003, 80 Minuten.
- Getino, Octavio/Solanas, Fernando:** *La Hora de los Hornos*, Argentinien 1968, insgesamt 264 Minuten.
- Golder, Gabriela:** *En memoria de los pájaros*, Argentinien 2000, 19 Minuten.
- Habegger, Andrés:** *(h)historias cotidianas*, Argentinien Jahr?, 80 Minuten.

- Hampton**, Christopher: *Imagining Argentina*, U.S.A. 2003, 107 Minuten.
- Jaime**, Adrián: *Victoria*, Argentinien 2008, 85 Minuten.
- Jeunet**, Jean-Pierre: *Alien: Resurrection*, U.S.A. 1997, 104 Minuten.
- Juárez**, Enrique: *Ya es tiempo de violencia*, Argentinien 1969, 44 Minuten.
- Jusid**, Juan José:
 ¿Dónde estás amor de mi vida que no te puedo encontrar?, Argentinien 1992, 95 Minuten;
 Made in Argentina, Argentinien 1987, 86 Minuten.
- Kamin**, Bébé: *Los chicos de la guerra*, Argentinien 1984, 101 Minuten.
- Kubrick**, Stanley: *Paths of Glory*, U.S.A. 1957, 86 Minuten.
- Kuhn**, Rodolfo:
 El Señor Galíndez, Spanien 1984, 87 Minuten.
 Todo es ausencia, Argentinien/Spanien 1984, 114 Minuten.
- Lang**, Fritz: M, Deutschland 1931, 117 Minuten.
- Ludin**, Norberto/**Milstein**, Pablo: *Sol de Noche*, Argentinien 2002, 75 Minuten.
- Marqués**, José Luis: *Fuckland*, Argentinien 2000, 97 Minuten.
- Meerapfel**, Jeanine: *La amiga*, Argentinien/Deutschland 1989, 108 Minuten.
- Mignogna**, Eduardo: *El beso del Olvido*, Argentinien 1991, Fernsehfilm, keine Minutenangabe möglich).
- Molina**, Héctor: *Ilusión de Movimiento*, Argentinien 2001, 110 Minuten.
- Mosquera**, Gustavo u.a.: *Moebius*, Argentinien 1996, 88 Minuten.
- Murúa**, Láutaro: *Cuarteles de invierno*, Argentinien 1984, 115 Minuten.
- Olivera**, Héctor:
 La noche de los lápices, Argentinien 1986, 195 Minuten;
 No habrá más penas ni olvido, Argentinien 1983, 80 Minuten.
- Pabst**, Georg Wilhelm: *Die Büchse der Pandora*, Deutschland 1929, 133 Minuten.
- Parker**, Alan/**Stone**, Oliver: *Evita*, U.S.A. 1996, 126 Minuten.
- Pasolini**, Pier Paolo: *Il Vangelo secondo Matteo*, Italien/Frankreich 1964, 131 Minuten.
- Passalacqua**, Pino: *Marco - Über Meere und Berge*, Italien/Deutschland 1990, Miniserie in 6 Teilen.
- Pelzmajer**, Paola: *Me moria*, Argentinien 2008, 1 Minute.
- Pereira**, Miguel: *La deuda interna*, Argentinien 1988, 97 Minuten.
- Pérez**, Miguel:
 La república perdida II, Argentinien 1986, 140 Minuten;
 La república perdida, Argentinien 1983, 146 Minuten.
- Piñeyro**, Marcelo:
 Kamchatka, Argentinien/Spanien 2002, 103 Minuten.
 Cenizas del paraíso, Argentinien 1997, 140 Minuten.
 Tango feroz, *La leyenda de Tanguito*, Argentinien 1993, 103 Minuten.
- Plá**, Eduardo: *Alicia en el país de las maravillas*, Argentinien 1976, 73 Minuten.
- Prividera**, Nicolás: M, Argentinien 2007, 150 Minuten.
- Resnais**, Alain: *Nuit et brouillard*, Frankreich 1955, 32 Minuten.
- Rodríguez**, Manane: *Los pasos perdidos*, Argentinien/Spanien 2001, keine Minutenangabe möglich.
- Romero**, George A.:
 Land of the Dead, U.S.A. 2001, 93 Minuten;
 Night of the Living Dead, U.S.A. 1968, 96 Minuten.
- Romero**, Vicent: *El alma de los verdugos*, TV-Dokumentarfilm, Spanien 2007, 90 Minuten.
- Roqué**, María Inés: *Papá Iván*, Argentinien/Mexiko 2000, 55 Minuten.
- Ruiz**, Víctor Jorge: *Ni vivo, ni muerto*, Argentinien 2001, 95 Minuten.
- Santiago**, Hugo: *Invasión*, Argentinien 1969, 125 Minuten.
- Schmidt**, Wolf: "15 Minuten Menschenhass" in *TAZ* vom 16. November 2011: <http://www.taz.de/!81990/>. [25. 5. 2013].
- Scott**, Ridley: *Alien*, U.S.A./Großbritannien 1979, 117 Minuten (Director's Cut: 116 Minuten).
- Solanas**, Fernando:
 Sur, Argentinien/Frankreich 1988, 127 Minuten;
 Tangos: El exilio de Gardel, Argentinien/Frankreich 1985, 119 Minuten.
- Solomonoff**, Julia: *Hermanas*, Argentinien/ Spanien/Brasilien 2004, 88 Minuten.
- Spielberg**, Steven: *Close Encounter of the Third Kind*, U.S.A. 1977, 137 Minuten.
- Spiner**, Fernando: *La sonámbula. Recuerdos del futuro*, Argentinien 1989, 107 Minuten.
- Stone**, Oliver: *Salvador*, U.S.A. 1986, 123 Minuten.
- Suárez**, Gonzalo: *El lado oscuro*, Spanien 1991, Fernsehfilm, 56 Minuten.
- Subiela**, Eliseo:
 El lado oscuro del corazón, Argentinien/Kanada 1992, 127 Minuten;
 Últimas imágenes del naufragio Argentinien/Spanien 1989, 127 Minuten;
 Hombre mirando al sudeste, Argentinien 1986, 105 Minuten.

- Thielen, Jan:** *Generación desaparecida*, Argentinien 2003, 52 Minuten.
- Torello, Pablo:** *Historias de aparecidos*, Argentinien 2005, 92 Minuten.
- Torre, Pablo:** *La cara del ángel*, Argentinien 1998, 92 Minuten.
- Trapero, Pablo:** *El Bonaerense*, Argentinien/Chile,/Frankreich/Niederlande 2000, 105 Minuten.
- Truffaut, François:** *Fahrenheit 451*, Großbritannien 1966, 112 Minuten.
- Vallejo, Gerardo:** *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, Argentinien 1968, 90 Minuten.
- Vieyra, Emilio:** *El poder de la censura*, Argentinien 1983, 90 Minuten.
- Waters, John:** *Cecil B. Demented*, U.S.A./Frankreich 2000, 87 Minuten.
- Whale, James:** *The invisible Man*, U.S.A. 1933, 70 Minuten.
- Wiene, Robert:** *Das Cabinet des Dr. Caligari*, Deutschland 1920, 71 Minuten.
- Wise, Robert:** *The Day the Earth Stood Still*, U.S.A. 1951, 92 Minuten.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Titelblatt:** Mülltonne mit *Stencil* auf dem Gelände der ehemaligen ESMA, Buenos Aires, 2009
© Rike Bolte
- Abb. 1:** Plaza de Mayo, Dezember 2003 © Rike Bolte
- Abb. 2:** Plaza de Mayo, Dezember 2003 © Rike Bolte
- Abb. 3:** Öffentlicher Papierkorb, Buenos Aires, Dezember 2002 © Rike Bolte
- Abb. 4:** Konterfeie von Verschwundenen auf der Plaza de Mayo, Buenos Aires, 2002
© Rike Bolte
- Abb. 5:** Mülltonne mit *Stencil* auf dem Gelände der ehemaligen ESMA, Buenos Aires, 2009
© Rike Bolte
- Abb. 6:** Öffentlicher Papierkorb, Buenos Aires, Dezember 2002 © Rike Bolte
- Abb. 7:** Antifa-Button. Quelle: *Steinberg Recherche*.
<http://www.steinbergrecherche.com/islamophobie.htm>. 16.12.2009
- Abb. 8+9:** Gefüllter bzw. geleerter *trash-container* auf Computer-Desktop. Quelle: *Wikipedia*,
"Papierkorb". <http://de.wikipedia.org/wiki/Papierkorb>. 19.8.2009
- Abb. 10-13:** Szenarien während eines *escrache*, Buenos Aires, Dezember 2002 © Rike Bolte
- Abb. 14+15:** Madres de Plaza de Mayo auf einer *Marcha de la Resistencia* und H.I.J.O.S. auf einem
escrache im Dezember 2002 © Rike Bolte
- Abb. 16:** Helen Zoet, "Museo Aeronáutico Morón", Argentinien, 2003. Quelle: *FotoFestH²004*,
Biennale der Fotografie in den U.S.A., Houston.
http://www.fotofest.org/ff2004/exhibitions_zout.htm. 16.1.2010
- Abb. 17:** Filmplakat zu Fernando Spiner, *La sonámbula. Recuerdos del futuro*, Argentinien 1998.
Quelle: *Omnibus* Nr. 9, 2. Jahrgang, Mai 2006. <http://www.omnibus.com/n9/cineargentino.html>. 15.1.2010
- Abb. 18:** Graphische Darstellung zur prozentualen Verteilung der Verschleppungen auf Tag und
Nacht. Quelle: *Nunca Más*-Bericht, S. 25.
<http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/nuncamas.html>. 10.2.2010
- Abb. 19:** Chris Burden, "Prelude to 220, or 110", 1971. Quelle:
<http://www.medienkunstnetz.de/werke/prelude-to-220/>. 21.1.2010 © Chris Burden
- Abb. 20:** Davor Džalto, "Wallmark", 2006. Quelle: *Presence Museum*.
http://www.flexibleart.net/DAVORweb/htm_davor/ap.htm. 15.1.2010
- Abb. 21+22:** Filmstill aus *Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968. Quelle:
<http://xfinitytv.comcast.net/blogs/208/01/29/watch-a-movie-on-fancast-night-of-the-living-dead/>. 15.1.2010
- Abb. 23:** Banner der *Website* der Madres de Plaza de Mayo. Quelle: <http://www.madres.org/>
7.2.2010
- Abb. 24:** Plakat zum 30. Jahrestag des Diktaturbeginns, mit dem Slogan der Madres de Plaza de
Mayo: "Wir vergessen nicht – wir verzeihen nicht". Quelle:
http://www.encuentozarate.blogspot.com/2010_03_01_archive.html. 15.3.2010
- Abb. 25:** Logo des Radiosenders La voz de las Madres. Quelle:
<http://www.madres.org/navegar/nav.php?idsitio=13&idcat=82&idindex=23>. 15.1.2011
- Abb. 26:** Emblem der Madres auf der Plaza de Mayo © Rike Bolte
- Abb. 27-29:** "Siluetas" an der ESMA, Buenos Aires, April 2009 © Rike Bolte
- Abb. 30:** *Parque de la Memoria*, Buenos Aires, April 2009 © Rike Bolte.
- Abb. 31:** Aufruf des *Equipo Argentino de Antropología Forense*. Quelle: Site der Gewerkschaft
SUTEBA: <http://www.suteba.org.ar/la-cta-y-el-suteba-nos-sumamos-a-la-campaa-del-equipo-argentino-de-antropologia-forense-%28eaaf%29-6844.html>. 1.7.2012.
- Abb. 32:** Plakat der *Bibliotecas Populares* zum "Día Nacional de la Memoria, la Verdad y la Justicia".
Quelle: <http://www.conabip.gob.ar/noticias/noticia/20251>. 10.5.2012.

- Abb. 33-35:** Gebäudekomplexe auf dem Gelände der ESMA, Buenos Aires 2009 © Rike Bolte
- Abb. 36-43:** Architekturbüro Baudizzzone-Lestard-Varas und Claudio Ferrari, Daniel Becker: "Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado" (2007) mit Skulpturen verschiedener KünstlerInnen, Buenos Aires, 2009 © Rike Bolte
- Abb. 36:** Dennis Oppenheim, "Monumento al escape" (2001); **Abb. 37:** Steine mit Opfer-Namen; **Abb. 38:** Mauer mit Namenssteinen, von der Seite; **Abb. 39:** Rampen-Pfad mit Sala PayS; **Abb. 40:** Rampenpfad
- Abb. 41-43:** Nicolás Guagnini, "30.000" (1998-2005) © Rike Bolte
- Abb. 44+45:** Banner von Proyecto Desaparecidos. Quelle: <http://notas.desaparecidos.org/>. 7.2.2010
- Abb. 46-48:** Aufnahmen eines "chupadero" aus dem Videofilm *Los Amelong* von Video Combate. Quelle: Unidad antirrepresiva por los derechos humanos de Rosario (UADH), "Chupadero Amelong", auf: Argentina IndyMedia, Oktober 2006. <http://argentina.indymedia.org/news/2006/10/455393.php>. 10.2.2010
- Abb. 49:** Res, "Dónde están/imanés" (1984-89). Quelle: http://resh.com.ar/esp/obra_individual.php?trabajo=8&idioma=1&num_obra=. 10.8.2010
- Abb. 50-52:** Bilder von Verschwundenen in den "Recordatorios"; **Abb. 51:** Marcelo Brodskys Bruder. Quelle: *Página/12*, 17. September 2007. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4115-2007-09-17.html>. 20.10.2010
- Abb. 53:** Der Angeklagte Juan Daniel Amelong mit Stirnbinde; **Abb. 54:** Madres de Plaza de Mayo vor dem Gerichtssaal. Quelle: Indymedia Argentina, <http://argentina.indymedia.org/news/2009/09/690047.php>. 20.10.2009
- Abb. 55+56:** *Stencil-Reminder* zum zweiten Verschwinden von Víctor López. Quelle: Indymedia Argentina. <http://argentina.indymedia.org/features/DH/#3950>. 17.9.2010
- Abb. 57:** Fotografien von María Cristina Cournou und Claudio Nicolás Grandi (beide gewaltsam verschwunden im Juni 1976). Quelle: Abuelas de Plaza de Mayo. http://www.abuelas.org.ar/Libro2010/fichaSlide.php?htm=c_190. 2.6. 2010
- Abb. 58:** Christian Boltanski, "Reserve of the German Family" (1991). Quelle: Virtuelles Museum Moderne NRW. http://www.nrw-museum.de/reserve-of-the-german-family.html?attribute_set=11. 10.2.2011
- Abb. 59:** Helen Zout, "Imágenes robadas, imágenes recuperadas" (2008). Quelle: Museo de Arte y Memoria, Provinz Buenos Aires. http://www.ungs.edu.ar/areas/ddhh_galeria/2/. 10.2.2011
- Abb. 60:** Screenshot von Hugo Viggianos Videoaufnahme der Ausstellung "I/dentidad" im Centro Cultural Recoleta, 1998. Quelle: <http://www.youtube.com/watch?v=WWbVAfe7R8I>. 15.1.2011
- Abb. 61:** Banner von Agora TV. Quelle: http://www.revolutionvideo.org/agorav/sobre_latv.html. 15.8.2010
- Abb. 62-66:** Filmplakate. **Abb. 62:** Bebé Kamín, *Los chicos de la guerra* (1984); **Abb. 63:** Emilio Alfaro/Raúl Filipelli, *Hay unos tipos abajo* (1985); **Abb. 64:** Héctor Olivera, *La noche de los lápices* (1986); **Abb. 65:** Luis Puenzo, *La historia oficial* (1985); **Abb. 66:** Filmstill aus Luis Puenzo, *La historia oficial* (1985). Quelle: Film Affinity. <http://www.filmaffinity.com/es/film986932.html>. 25.2.2011
- Abb. 67+68:** Filmstills aus Eliseo Subiela, *Hombre mirando al sudeste* (1986). Quelle: <http://filmolibros.blogspot.com/2008/08/hombre-mirando-al-sudeste.html>. 18.8.2010
- Abb. 69-71:** Filmstills aus Fernando Solanas, *Sur* (1987/88). Quelle: *Cinema*. <http://www.cinema.de/kino/filmarchiv/film/sueden,1300443,ApplicationMovie.html>. 20.8.2010

- Abb. 72:** Wahlplakat zu Solanas' politischer Kampagne "Proyecto Sur". Quelle: *Fernlokal. Online Magazin für kulturelle Korrespondenzen und Kontakte*, 28. Juni 2009.
<http://fernlokal.wordpress.com/2009/06/28/wahlen-in-argentinien/>. 20.8.2010
- Abb. 73:** Banner des Radiosenders *La tribu* (H.I.J.O.S.). Quelle: http://www.hijos-capital.org.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=51&Itemid=44. 16.11.2009
- Abb. 74:** Plakat "El hambre es un crimen". Quelle: <http://www.hijos.org.ar/>. 16.11.2009
- Abb. 75:** Aufruf zu einem "Ruidazo", Buenos Aires, 2008, organisiert von der überregionalen H.I.J.O.S. Quelle: H.I.J.O.S. http://www.fotolog.com/hijos_capital/18526322. 1.9.2010
- Abb. 76:** Aufnahme einer "Ruidazo"-Performance. Quelle: Cuerda Floja: <http://cuerda-floja-candombe.blogspot.com/2008/12/Ruidazo-para-despertar-la-justicia.html>. 1.9.2010
- Abb. 77-82:** Bildervorschau zu den Werken der Camada Cadáver + Ausschnitt aus dem Titelbild dieser Untersuchung
- Abb. 83:** Félix Bruzzone © Sol Marin
- Abb. 84:** Mariana Enríquez © Paul Harper
- Abb. 85+86:** Cover des Lyrikbandes *Si Hamlet duda le daremos muerte* von Julián Axat (Hg.), Buenos Aires 2010 und Poster zur Ankündigung der Lesung des Buches. Quelle: <http://librosdelatalitadorada.blogspot.com/>. 12.1.2011
- Abb. 87:** Martín Gambarotta © Carsten Meltendorf
- Abb. 88+89:** Aus Lucila Quietos "Arqueología de la Ausencia" (1999-2001). **Abb. 87:** Quietos Selbstporträt, **Abb. 88:** Bild einer weiteren Tochter von Verschwundenen. Quelle: Archiv *El Mundo*. <http://www.elmundo.es/fotografia/2001/11/cultura/arqueologia/index.html>. 30.1.2011
- Abb. 90-92:** Helen Zout, "[Huellas de] desapariciones" (1999-2000). Quelle: <http://www.helenzout.com.ar/desapariciones>
- Abb. 90:** "Exhumación e identificación de restos óseos, morgue judicial, La Plata", Quelle: <http://www.helenzout.com.ar/desapariciones-1.html>;
- Abb. 91:** "Interior de un avión usado en los 'vuelos de la muerte', Museo Aeronáutico de Morón", Quelle: <http://www.helenzout.com.ar/desapariciones-11.html>;
- Abb. 92:** "Homenaje a Pablo Miguez, joven de 14 años desaparecido en la ESMA", Quelle: <http://www.helenzout.com.ar/desapariciones-23.html>
- Abb. 93:** "Victor Bastera, Sobreviviente de la ESMA", <http://www.helenzout.com.ar/desapariciones-16.html>;
- Abb. 94:** "Cristina Gioglio, sobreviviente del centro clandestino Arana", <http://www.helenzout.com.ar/desapariciones-7.html>. 30.1.2011
- Abb. 95+96:** Diptychon aus dem Fotografie-Zyklus "Ausencias" von Gustavo Germano. Quelle: <http://www.gustavogermano.com>
- Abb. 97-99 + 100-102:** Auswahl aus dem Fotografie-Zyklus "Los Hijos, Tucumán veinte años después" von Julio Pantoja. Quelle: <http://www.juliopantoja.com.ar/Reportajes/HijosTodos.htm>. 18.1.2011
- Abb. 103-106:** Fernando Gutiérrez, *Treintamil* (1997). Ablichtungen aus der Buchpublikation.
- Abb. 107:** Virginia Giannoni, Quelle: http://media.commercialappeal.com/media/img/photos/2007/12/29/30poetry_t607.jpg
- Abb. 108:** Lucila Quieto, Quelle: <http://www.juventudrebelde.cu/multimedia/fotografia/generales/lucila-quieto/>
- Abb. 109-111 + 112-114:** Aus Lucila Quietos "Arqueología de la Ausencia", auf: http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/lucila_quieto/. 19.1.2011
- Abb. 115-120:** Filmplakate. **Abb. 115:** Andrés Habegger, *(h)istorias cotidianas* (2000); **Abb. 116:** María Inés Roqué, *Papa Iván* (2000); **Abb. 117:** Albertina Carri, *Los rubios* (2003); **Abb. 118:** Pablo Milstein/Norberto Ludin, *Son de noche* (2002); **Abb. 119:** Benjamín Ávila, *Nietos*

- (*identidad y memoria*) (2004); **Abb. 120:** Nicolás Prividera, *M* (2007). Quelle: Cine Nacional.
<http://www.cinenacional.com/peliculas/index.php?película=2495/895/3053/3104/3529>
 . 19.2.2011
- Abb. 121:** Filmstill aus Nicolás Privideras *M* (2007). Quelle: Cineismo.
<http://www.cineismo.com/criticas/m.htm>. 19.2.2011
- Abb. 122-123:** Screenshots aus Albertina Carri, *Los rubios* (2003). Quelle: Mediawave.
<http://mwave.irq/hu/index.php?nyelv=eng&modul=filmek&kod=1833>
- Abb. 124-127:** Screenshots aus Albertina Carri, *Los rubios* (2003)
- Abb. 128-131:** Screenshot aus Albertina Carri, *Los rubios* (2003)
- Abb. 132-135:** Screenshots aus Albertina Carri, *Los rubios* (2003)
- Abb. 136-139:** Screenshot aus Albertina Carri, *Los rubios* (2003)
- Abb. 140-144:** Screenshots aus Albertina Carri, *Los rubios* (2003).
- Abb. 145-146:** Screenshots aus Albertina Carri, *Los rubios* (2003)
- Abb. 147-150:** Screenshots aus Albertina Carri, *Los rubios* (2003)
- Abb. 151-153:** Screenshots aus Albertina Carri, *Los rubios* (2003)
- Abb. 154:** Screenshot aus Albertina Carri, *Los rubios* (2003)
- Abb. 155-161:** Screenshots aus Albertina Carri, *Los rubios* (2003)
- Abb. 162-164:** Screenshots aus Albertina Carri, *Los rubios* (2003)
- Abb. 165-167:** Screenshots aus Albertina Carri, *Los rubios* (2003)
- Abb. 168-169:** Screenshots aus Albertina Carri, *Los rubios* (2003)
- Abb. 170-171:** Screenshots aus Albertina Carri, *Los rubios* (2003)
- Abb. 172-176:** Screenshots aus Albertina Carri, *Los rubios* (2003)
- Abb. 177-180:** Screenshots aus Albertina Carri, *Los rubios* (2003)
- Abb. 181-185:** Screenshots aus Albertina Carri, *Los rubios* (2003)
- Abb. 186-188:** Screenshots aus Albertina Carri, *Los rubios* (2003)
- Abb. 189:** Filmstill aus Jane Korman, *Dancing Auschwitz* (Australien 2010). Quelle:
<http://www.youtube.com/watch?v=3AdB4TVZKNA>. 30.8.2010. Aus
 urheberrechtlichen Gründen nicht mehr abrufbar.
- Abb. 190-193:** Screenshots aus Albertina Carri, *Los rubios* (2003)
- Abb. 194-195:** Screenshots aus Albertina Carri, *Los rubios* (2003)
- Abb. 196-199:** Screenshots aus Albertina Carri, *Los rubios* (2003)
- Abb. 200-206:** Screenshots aus Albertina Carri, *Los rubios* (2003)
- Abb. 207-209:** Lego-Figuren; **Abb. 207+208:** Quelle: *Wallpaper Magazine*, gepostet am 21. August
 2008, <http://www.wallpaper.com/art/lego-minifigure-turns-30/2592>; **Abb. 209:**
 Kampfroboter ‚Exo-Force‘ aus einem aufwendigen *war toy*-Set. Quelle: Legacy Station,
 gepostet am 16. Juli 2008, http://www.legacystation.com/Lego_Exo_Force.htm.
- Abb. 210-211:** "First There was the Concentration Camp". Quelle: *Seattle Arts News and Reviews*,
<http://blog.seattlepi.com/art/archives/133641.asp>, gepostet am 6. März 2008.
 11.11.2009
- Abb. 212-215:** Screenshots aus Albertina Carri, *Los rubios* (2003)
- Abb. 216:** Szenenfoto von "Un momento argentino" von Rafael Spregelburd im Ol Vic Theatre
 in London (2010). Quelle: Archivo Virtual Artes Escénicas.
<http://arteseszenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=387&lang=es&PHPSESSID=azhwlexmmzvpcce>. 15. 2. 2011
- Abb. 217:** Szenenfoto der Aufführung von "El pasado es un animal grotesco" im Teatro
 Sarmiento (März-Mai 2010). Quelle: *Reseñas*, 23. März 2010,
<http://resenasdecineyvida.blogspot.com/2010/03/el-pasado-es-un-animal-grotesco.html>.
 15.2.2011
- Abb. 218-219:** Banner von TxI und Aufnahme einer Jam-Session von TxI. Quellen:
<http://www.teatroxlaidentidad.net/default.asp> und
<http://www.teatroxlaidentidad.net/TxItos.asp>. 15.2.2011

Abb. 220: Lola Arias © Timo Berger

Abb. 221-222: Szenenfotos aus "Mi vida después" von Lola Arias, Teatro Sarmiento, April 2009
© Rike Bolte

Abb. 223: Szenenfotos aus "Mi vida después" von Lola Arias, Teatro Sarmiento, April 2009:
Carla und Pablo im Kleiderberg © Rike Bolte

Abb. 224-225: Szenenfotos aus "Mi vida después" von Lola Arias, Teatro Sarmiento, April 2009:
Liza Casullo liest vor dem Kleiderberg aus einem Buch ihres Vaters Nicolás Casullo vor
© Rike Bolte

Abb. 226-228: Liza Casullo vor den projizierten Fotografien ihrer Eltern

Abb. 229-230: Szenenfotos aus "Mi vida después" von Lola Arias, Teatro Sarmiento, April 2009:
Blas, Liza, Carlo, Pablo und Mariano in den blauen Anzügen von Vaninas Vater © Rike Bolte

Abb. 229-230: Szenenfotos aus "Mi vida después" von Lola Arias, Teatro Sarmiento, April 2009:
Blas, Liza, Carlo, Pablo und Mariano in den blauen Anzügen von Vaninas Vater © Rike Bolte

Abb. 231-232: Szenenfotos aus "Mi vida después" von Lola Arias, Teatro Sarmiento, April 2009:
Die Schauspieler/innen lesen aus den Prozessakten von Vaninas Vater; die Schildkröte
des Vaters von Blas © Rike Bolte

Abb. 233: Szenenfotos aus "Mi vida después" von Lola Arias, Teatro Sarmiento, April 2009:
"Tod Nummer 1" © Rike Bolte

Abb. 234: Szenenfotos aus "Mi vida después" von Lola Arias, Teatro Sarmiento, April 2009:
Mariano Speratti mit seinem Sohn und dem Tonband © Rike Bolte

Abb. 235-236: Szenenfotos aus "Mi vida después" von Lola Arias, Teatro Sarmiento, April 2009:
Blas Arrese Igor mit der Schildkröte seines Vaters, die die Frage nach der Zukunft
Argentinien beantworten soll © Rike Bolte

Abb. 237-238: Szenenfotos aus "Mi vida después" von Lola Arias, Teatro Sarmiento, April 2009:
Vanina Falco mit einem Megaphon; Mariano Sperattis Sohn in einer der letzten Szenen ©
Rike Bolte

Abb. 239: Filmstill aus Nicolás Privideras *M* (2007). Quelle Mariano Kairuz, "La pesquisa", in
Radar/Página/12 vom 18. März 2007, unter:
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3671-2007-03-18.html>. 19.2.
2011.

Abb. 240: Baum mit "Hij@s"-Aufschrift, Bogotá 2013 © Rike Bolte